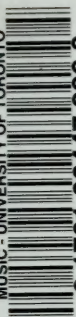


MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 06447 286 3



Digitized by the Internet Archive  
in 2010 with funding from  
University of Ottawa







*Henri Souillet*  
*remt*  
V

LA MUSIQUE  
D'ÉGLISE

142c

COMPTE-RENDU  
du  
**CONGRÈS DE MUSIQUE SACRÉE**  
de  
**TOURCOING 1919**



VII

# LA MUSIQUE D'ÉGLISE

COMPTE-RENDU  
du  
CONGRÈS DE MUSIQUE SAGRÉE  
de  
TOURCOING 1919

---

RAPPORTS, CONFÉRENCES ET DISCOURS

PUBLIÉS

SOUS LA DIRECTION DU COMITÉ ORGANISATEUR  
DU CONGRÈS

TOURCOING  
J. DUVIVIER, ÉDITEUR

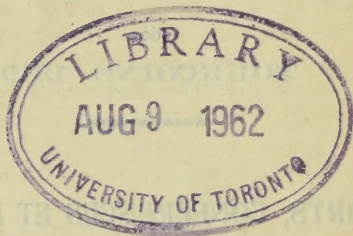
—  
1920

ML

3027

C6

1919



805128



## AVANT-PROPOS

---

*Dans l'histoire de la Musique Sacrée en France, le Congrès de Tourcoing apparaîtra toujours avec des caractéristiques très spéciales.*

*Annoncé de longue date, on peut le dire, par un travail silencieux, mais assidu et extrêmement fécond, dans les séminaires, dans les collèges du Nord, dans plus d'une paroisse aussi, où on fut docile dès la première heure aux instructions musicales de Pie X, préparé plus immédiatement pendant les quatre années qui le précédèrent par un effort liturgique et musical qui fut intense, mais caché au dehors, le plan grandiose du Congrès de Tourcoing apparut soudain aux regards, le voile étant déchiré, comme un produit étonnant, voire phénoménal, et qui, vu les circonstances, pouvait, jugé superficiellement, être taxé d'audace et d'inopportunité.*

*Décidée en principe, élaborée même en partie et organisée en pleine guerre, sous le régime de l'occupation ennemie, exécutée en dépit de mille obstacles dans une période troublée de reconstitution matérielle, la semaine musicale du Nord s'est assurée de ce chef une originalité certainement sans égale dans les fastes des Congrès.*

*La splendeur des offices religieux ajoutée à l'intérêt varié des séances publiques dotait le Congrès de Tourcoing d'un autre caractère de nouveauté en même temps que s'affirmait par là le progrès des idées liturgiques.*

*Un autre trait également intéressant de la physionomie de ce Congrès, ce fut la ferveur continue et croissante jusqu'à l'enthousiasme de tous les adhérents unie à une cordialité parfaite et sans démenti dans la longue série des échanges de vues et des débats. La raison en est que les assises de Tourcoing furent avant tout une assemblée de praticiens du chant sacré, la plupart très experts dans leur art, tous animés de la même flamme d'apostolat et d'autre part assez désintéressés pour ne*

*chercher que le bien et ne vouloir que le triomphe de la cause commune.*

*Le retentissement du Congrès de Tourcoing fut trop considérable dans toute la France pour que les résultats en fussent douteux. Ils ne se sont pas fait attendre. Tous ceux qui ont suivi de près depuis lors les péripéties du mouvement grégorien savent que les manifestations liturgiques et grégoriennes se poursuivent presque sans interruption d'un bout à l'autre de notre territoire. Plusieurs évêques, dans des lettres à leurs diocésains, relatives au chant sacré, se sont réclamés du Congrès de Tourcoing. Et la série est loin d'être close. L'impression qui se dégage nettement aujourd'hui du renouveau de la Musique d'Eglise dans l'ensemble du pays, est celle d'une croissance vigoureuse et d'une faveur sans cesse grandissante, heureuse annonce des aboutissements universels et définitifs. « On ne mesure souvent qu'après un long temps la véritable portée des évènements », écrivait après le Congrès un critique distingué. Dès maintenant, il est permis de constater avec satisfaction que l'initiative du Nord n'a pas été vaine, car elle a conquis le résultat essentiel qu'elle se proposait : « Le Congrès de Tourcoing, disait la préface du programme, n'aura pas pour effet de transformer en un clin d'œil toutes les églises de l'univers en sanctuaires modèles de l'art liturgique : il provoquera du moins un nouveau courant d'idées et un surcroît d'efforts en faveur du décor de la Maison de Dieu et de la splendeur de l'œuvre divine ».*

*Le Comité manquerait à tous ses devoirs s'il n'adressait ici l'hommage de sa profonde reconnaissance à tous ceux qui l'ont aidé dans sa tâche, qui ont encouragé son effort ou honoré le Congrès par leur présence ; en tout premier lieu, faut-il le dire, à Nos Seigneurs les évêques. A tous les congressistes, il envoie son salut fidèlement sympathique. Durant ces huit jours de communion fervente au même idéal, des liens se sont formés, des amitiés se sont créées que le temps n'affaiblira pas. De la chaude sympathie dont ils furent entourés par des confrères venus de tous les points de l'horizon, les membres du Comité gardent un impérissable souvenir, comme ils savent d'ailleurs que leurs hôtes d'un moment emportèrent la meilleure impression de l'ordonnance du Congrès et de l'hospitalité tourquennoise.*

LE COMITÉ.

## APPROBATIONS

---

### Lettres d'Évêques et de personnalités religieuses et musicales

ARCHEVÊCHÉ DE MALINES.

Le 4 juin 1919

A M. le Vicaire Général DESCAMPS

*Cher Monsieur le Vicaire Général,*

*J'applaudis de grand cœur à votre projet de Congrès général de musique sacrée et prie Dieu de répandre ses bénédictions sur vos travaux.*

*Il m'est agréable de déléguer à votre désir en désignant M. l'abbé Van Nuffel, directeur de l'Ecole interdiocésaine de musique sacrée, Boulevard des Capucins, Malines, pour me représenter au Congrès et devenir votre correspondant.*

*Je ne manquerai pas de signaler votre Congrès à l'attention bienveillante de mon clergé.*

*Agrérez, cher Monseigneur, l'expression de mes sentiments cordialement dévoués.*

† Card. MERCIER, Arch. de Malines.

ARCHEVÊCHÉ DE MALINES.

Le 19 août 1919.

A Messieurs les Directeurs et Secrétaire général  
du Congrès de Musique Sacrée, Tourcoing.

*Chers Messieurs,*

*Vous avez eu raison de croire au vif intérêt que m'inspire le Congrès général de Musique Sacrée à Tourcoing.*



*Il constitue un effort louable pour relever encore la beauté de nos cérémonies religieuses et, à ce titre, il mérite notre meilleure sollicitude.*

*Aussi, me ferais-je une joie de vous apporter une parole d'encouragement, si vos assises ne coïncidaient avec mon voyage aux Etats-Unis.*

*Mon absence ne m'empêchera pas cependant de m'unir à vous en esprit et, dès maintenant, je forme des vœux pour le plein succès de vos travaux.*

*Agréez, Messieurs, les assurances de mes sentiments cordialement dévoués.*

† Card. MERCIER, Arch. de Malines.

ARCHEVÊCHÉ DE PARIS.

Paris, le 17 sept. 1919.

*Monsieur le Secrétaire général,*

*J'admire qu'au lendemain de ses épreuves et au milieu des désastres qu'il a à réparer, le diocèse de Lille organise un Congrès de Musique Sacrée.*

*Je fais des vœux pour le succès de ce Congrès et je délègue M. l'abbé Renault, maître de chapelle de notre église métropolitaine pour y représenter le diocèse de Paris.*

*Recevez, Monsieur le Secrétaire général, l'assurance de mes sentiments dévoués en N. S.*

Louis, Card. AMETTE  
Arch. de Paris.

ARCHEVÊCHÉ DE REIMS.

29 août 1919.

*Monsieur le Secrétaire général,*

*Ma respectueuse sympathie pour Monseigneur l'Evêque de Lille, le souvenir que j'ai gardé de l'Assemblée des Catholiques du Nord, à laquelle j'ai assisté en 1910, l'intérêt que j'ai toujours porté au chant liturgique m'inclineraient à accepter l'invitation que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser. Mais l'immensité de la tâche que j'ai à remplir dans mon pauvre diocèse, à moitié détruit, et dont les neuf dixièmes ont été séparés de nous pendant plus de quatre ans m'oblige à réserver tout mon temps et toutes mes forces pour cette tâche.*

*D'ailleurs, je dois être le 21 septembre à Givet, et y rester quelques jours pour visiter cette contrée et y donner la Confirmation.*

*Je prie donc Monseigneur de vouloir bien agréer mes excuses et croire au vif regret que j'éprouve de ne pas accéder à son désir.*



*Veillez agréer, Monsieur le Secrétaire général, l'assurance de mes respectueux et dévoués sentiments.*

† L. J. CARD. LUÇON, Arch. de Reims.

ARCHBISHOP'S HOUSE, WESTMINSTER, S. W.

12 juin 1919.

*Monsieur le Vicaire général,*

*Son Eminence le Cardinal BOURNE me prie de vous remercier de votre lettre et du programme du Congrès général de Musique Sacrée qui se tiendra à Tourcoing du 21 au 28 septembre prochain.*

*Son Eminence vous félicite de votre initiative, qu'elle ne peut s'empêcher d'admirer et qui témoigne toute la vitalité de l'Eglise dans le Nord de la France, où elle ne s'est pas laissé abattre par les persécutions et les souffrances des terribles années de guerre.*

*Elle prie Dieu de bénir tous vos efforts et ceux de vos collaborateurs.*

*Veillez agréer, Monseigneur, l'assurance de mes sentiments les plus dévoués.*

W. E. CARTON DE WIART.

PALAZZO SAN CALISTO, TRANSTEVERE, ROMA.

31-3-19.

*Très honoré Monsieur,*

*J'ai reçu l'invitation que vous m'avez fait l'honneur de me transmettre pour le Congrès international de Musique Sacrée, que vous vous proposez de tenir au mois de septembre prochain.*

*Je ne puis, en ce moment, vous donner une réponse définitive ; mais au cas où mes projets de voyage pourraient s'y prêter, je vous en aviserais en temps opportun. heureux de pouvoir, en outre, partager avec vous la joie si vive de vous trouver enfin, après de long mois, libérés du joug tyrannique de l'oppresseur, et de porter des paroles de réconfort et de consolation aux nombreuses familles qui ont tant souffert de l'invasion et de la guerre.*

*Veillez, bien cher Monsieur, croire à mes sentiments dévoués.*

Cardinal GASQUET.

ARCHEVÊCHÉ DE ROUEN.

Rouen, le 11 août 1919.

*Monsieur le Secrétaire,*

*Monseigneur le Cardinal eût très volontiers réalisé le souhait que vous avez l'amabilité de lui transmettre au nom de Monseigneur l'Evêque de Lille, de la présence de Son Eminence au Congrès général de Musique Sacrée à Tourcoing.*

*Mais, après le 20 septembre, il est fort probable que Monseigneur sera absent de Rouen pour le voyage projeté en Syrie.*

*Si cependant, pour une raison quelconque, ce voyage se trouvait retardé et que Son Eminence fut libre à la date du Congrès, Elle envisagerait avec plaisir la possibilité de s'y rendre et se souviendrait de l'invitation que vous voulez bien lui faire parvenir.*

*Je vous prie d'agréer, Monsieur le Secrétaire, l'expression de mes sentiments respectueux en N. S.*

† Chan. DELABARE.

EVÊCHÉ D'ARRAS.

*Le Havre, 8 sept. 1919.*

*Monsieur le Secrétaire,*

*Excusez-moi de n'avoir pas encore répondu à l'invitation que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser au nom de S. E. Monseigneur l'Evêque de Lille.*

*J'ai eu l'occasion de rencontrer Sa Grandeur et je lui ai exprimé mon regret de ne pouvoir me rendre au Congrès.*

*Je serais heureux d'y savoir mon diocèse représenté, et je fais des vœux pour le succès de la cause si importante de la Musique Sacrée.*

*Veillez agréer, Monsieur le Secrétaire, l'expression de mes sentiments respectueux et dévoués en N. S.*

† EUGÈNE LOUIS  
Evêque d'Arras.

EVÊCHÉ D'ANGERS.

*Angers, le 1<sup>er</sup> juillet 1919.*

*Monsieur le Vicaire Général,*

*Je vous remercie d'avoir bien voulu m'adresser le programme du Congrès général de Musique Sacrée à Tourcoing.*

*Je fais des vœux pour l'heureuse réalisation de ce projet.*

*M. l'abbé TURPAULT, maître de chapelle de mon église cathédrale, me représentera à ce Congrès.*

*Veillez agréer, Monsieur le Vicaire général, l'hommage de mon dévoué respect en N. S.*

† JOSEPH, Ev. d'Angers.

*L'Archevêque d'Albi bénit le Congrès général de Musique Sacrée qui se tiendra à Tourcoing, du 21 au 26 septembre 1919. Il fait les meilleurs vœux pour son succès et lui donnera toute publicité dans ses organes diocésains.*

*En visite pastorale, 25 mai.*

ARCHEVÊCHÉ D'ALGER.

Alger, le 6 juin 1919.

Monsieur le Vicaire Général,

Non seulement je bénis le Congrès général de Musique Sacrée qui doit se tenir à Tourcoing en septembre prochain, mais encore je ferai tout mon possible pour m'y rendre personnellement ou m'y faire représenter par mon Vicaire Général, chargé des Œuvres.

Veillez croire, Monsieur le Vicaire Général, à mon dévouement bien affectueux en N. S. Jésus Christ.

AUGUSTIN, Arch. d'Alger.

Ma Semaine Religieuse fera connaître le Congrès.

A M. le Vicaire Général DESCAMPS

L'Evêque de BAYONNE LESCAR ET OLORON reçoit avec grand plaisir le programme du Congrès de Musique Sacrée tenu à Tourcoing — le fera recommander.

Se permet de lui faire envoyer le programme d'un Congrès tenu à Bayonne.

EVÊCHÉ DE BEAUVAIS.

Beauvais, le 31 mai 1919.

Monsieur le Vicaire Général,

Monseigneur l'Evêque de Beauvais, qui se trouve en tournée pastorale, a bien reçu le programme préliminaire du Congrès de Musique Sacrée de Tourcoing, que vous lui avez envoyé.

Sa Grandeur l'a examiné avec grand intérêt. Il me charge de vous transmettre sa bénédiction, ses encouragements et l'expression de ses sympathies avec ses vœux pour le plein succès du Congrès.

Monseigneur fera connaître le Congrès par la voie du Bulletin Religieux au clergé et aux fidèles de son diocèse.

Permettez-moi, Monsieur le Vicaire Général, de vous offrir mes souhaits pour que le Congrès fasse apprécier et aimer le chant grégorien et favorise l'essor de la musique sacrée dans le sens du Motu proprio.

Veillez agréer, Monsieur le Vicaire Général, l'expression de nos sentiments très respectueux.

A. BEAUDART

Directeur du Bulletin Religieux.

## ARCHEVÊCHÉ DE CAMBRAI.

Rohan, le 13 août 1919.

*Mes bien Chers Messieurs,*

*Veillez dire à S. G. Monseigneur l'Evêque de Lille, combien je suis charmé d'apprendre l'heureuse nouvelle d'un prochain Congrès de Musique Sacrée à Tourcoing. La ville pieuse choisie comme siège, le talent des directeurs, la présidence de Sa Grandeur assureront à cette entreprise religieuse le plus grand et le plus légitime succès. Bien volontiers, j'aurais accepté l'honneur d'assister à vos séances, si de très vieux engagements ne m'obligeaient à prendre part, dans le diocèse de Verdun, aux fêtes de Notre-Dame des Vertus de Ligny, précisément cette semaine-là.*

*Veillez dire à Monseigneur l'Evêque de Lille, avec mes remerciements pour l'invitation dont il a bien voulu m'honorer, mes regrets de ne pouvoir y répondre, et croire, mes chers Messieurs, à mon bien dévoué respect en N. S.*

† JEAN, Arch. de Cambrai.

## EVÊCHÉ DE DIGNE.

Digne, le 13 septembre 1919.

*Monsieur le Vicaire Général,*

*Vous avez bien voulu me demander mon adhésion au Congrès général de Musique Sacrée qui doit se tenir à Tourcoing, du 21 au 28 septembre, sous la présidence de Monseigneur l'Evêque de Lille.*

*A peu près constamment en course, depuis, à travers mon diocèse, j'avoue venir bien tard répondre à votre appel. Et pourtant, je ne voudrais pas vous faire douter de l'intérêt que je porte au renouvellement de la musique et du chant liturgique dans le sens du Motu Proprio de Pie X. Je suis entré nettement dans la voie qu'a tracée le Saint-Pontife, par la réorganisation de la maîtrise épiscopale et par l'introduction du chant grégorien dans mes séminaires et ma cathédrale, d'où il gagnera peu à peu tout le diocèse.*

*La distance qui sépare Digne de Tourcoing ne me permet pas de songer à assister personnellement au Congrès, et, par ailleurs, celui de mes prêtres qui pourrait y représenter utilement le diocèse n'est pas libre en ce moment : je le regrette.*

*A défaut d'une participation effective, j'y serai du moins par une très vive sympathie, et je ne négligerai rien, dans la mesure de nos moyens, pour en utiliser les résultats.*

*De tout cœur, avec votre héroïque et éminent Evêque — de la bouche duquel j'ai entendu avec ravissement, en février dernier, à Rome, avec quel art et quelle ferveur émouvante on a chanté à*



Lille pendant les dures années de l'occupation — je bénis vos travaux et fais les vœux les plus ardents pour que Dieu leur donne un plein succès. N'est-ce pas finalement pour sa gloire ?

Veillez agréer, Monsieur le Vicaire Général, l'expression de mon bien cordial respect et de mes sentiments tout dévoués en N. S.

† JEAN-JOSEPH  
Evêque de Digne.

EVÊCHÉ D'EVREUX.

Evreux, le 23 mai 1919.

Monsieur le Vicaire Général,

Je vous remercie de l'envoi que vous avez bien voulu me faire du programme du Congrès de Musique Sacrée qui aura lieu à Tourcoing, en septembre.

Bien volontiers, je joins mes encouragements à ceux que vous a donnés votre vénérable Evêque.

Je ne manquerai pas de faire connaître votre projet au clergé et aux fidèles de mon diocèse par le moyen de notre Semaine Religieuse.

Veillez recevoir, Monsieur le Vicaire Général, l'assurance de mes dévoués sentiments.

† LOUIS JEAN, Ev. d'Evreux.

EVÊCHÉ DE LUÇON.

Luçon, le 22 août 1919.

Monsieur le Vicaire général,

Monseigneur l'Evêque de Luçon, auquel vous avez envoyé le programme préliminaire du Congrès général de Musique Sacrée qui doit se tenir à Tourcoing sous la présidence de Monseigneur l'Evêque de Lille, me charge de vous informer que, selon votre désir, il assure à votre œuvre sa bénédiction et ses plus chaleureux encouragements.

Une note publiée dans la Semaine Catholique du diocèse fera connaître incessamment aux fidèles la tenue prochaine du Congrès.

En outre, M. l'abbé JOUBERT, organiste de la Cathédrale de Luçon, autorisé par Monseigneur, se rendra au Congrès et y représentera la Vendée. Il est à croire qu'il ne sera pas seul.

Si vous l'avez pour agréable, M. l'abbé JOUBERT acceptera très volontiers d'être votre correspondant pour le diocèse de Luçon.

Veillez agréer, Monsieur le Vicaire Général, l'expression de mes sentiments bien respectueux en N. S.

C. ROSSIGNOL  
Chancelier de l'Evêché de Luçon

## EVÊCHÉ DE METZ.

Metz, le 18 août 1919.

*Monsieur le Président,*

*J'ai bien reçu votre aimable invitation à prendre part au Congrès général de Musique Sacrée à Tourcoing. Les circonstances ne me permettront pas de m'y rendre. Mais je tiens à vous dire avec mes remerciements, combien je désire le succès de votre généreuse initiative.*

*Le diocèse de Metz sera représenté à votre Congrès par M. l'abbé Justin BOUR.*

*Veillez agréer, Monsieur le Président, l'assurance de mes sentiments les plus dévoués.*

J. B. PELT.

Nancy, le 9 août 1919.

*Monsieur,*

*Monseigneur a été très touché de l'aimable invitation que vous lui avez adressée au nom de Monseigneur l'Evêque de Lille et il me charge de vous en exprimer tous ses remerciements.*

*Tout pousse à Monseigneur à répondre à votre appel : la personne de S. G. Monseigneur Charost ; — la situation de votre diocèse, pareil par le malheur, à celui de Nancy, plus éprouvé, plus dévasté peut-être encore ; — le souvenir des nombreux séjours qu'y a faits Monseigneur pendant sa vie d'aumônier militaire et de l'excellent accueil qu'il y a trouvé ; — enfin et surtout votre Congrès lui-même : tout en avouant qu'il n'est pas spécialement connaisseur en matière musicale, Monseigneur s'intéresse beaucoup à tout ce qui concerne le chant sacré et la musique d'Eglise. Et il apprécie à sa juste valeur la grande importance et l'heureuse opportunité de votre Congrès.*

*Mais dans la situation que lui a faite sa nomination à l'Evêché de Strasbourg, en suspens entre deux diocèses, toujours à la veille d'un départ imminent, Monseigneur ne peut prendre d'engagements à si lointaine échéance ni songer à une aussi longue absence.*

*Du moins il charge deux de ses prêtres, Monsieur le Chanoine STAEMMEL, Doyen du Chapitre de la Cathédrale, Président de la Commission de Musique religieuse du diocèse de Nancy, et Monsieur l'abbé KALTNECKER, Maître de Chapelle aux Séminaires de Bosserville de représenter l'Evêque et le Clergé du diocèse de Nancy à ce Congrès dont il plaît aussi à Sa Grandeur de féliciter et de bénir les organisateurs et auquel il veut souhaiter plein succès et lointain retentissement.*

*Veillez agréer, Monsieur, l'hommage de mes sentiments très*

*respectueux et l'assurance de mon religieux et profond dévouement en N. S.*

L. BORES, Secrét. particulier.

EVÊCHÉ DE NEVERS.

Nevers, le 16 juillet 1919.

*Monsieur le Vicaire Général,*

*J'ai bien reçu en son temps, votre lettre du 8 mai. De nombreuses occupations et beaucoup de fatigue m'ont fait remettre ma réponse jusqu'à ce jour. Veuillez agréer mes excuses pour ce retard.*

*Je bénis très volontiers votre Congrès général de Musique Sacrée et lui souhaite plein succès. Notre Semaine Religieuse l'annoncera au Clergé et aux fidèles de notre diocèse.*

*Notre Maître de Chapelle et notre Organiste, M.M. les abbés PERREAU, deux frères, pourraient correspondre avec vous. Il sera peut-être difficile que quelqu'un des nôtres aille assister à ce Congrès ; je n'ose pas vous faire de promesse sur ce point.*

*Veuillez agréer, Monsieur le Vicaire Général, mes sentiments de profond respect.*

† PIERRE, Ev. de Nevers.

EVÊCHÉ DE POITIERS.

Poitiers, le 14 août 1919.

*Monsieur le Président,*

*Monseigneur l'Evêque de Poitiers, très occupé en ce moment, me charge de vous dire combien il a été sensible à votre aimable invitation et combien il vous en remercie.*

*Sa Grandeur éprouve un réel regret à vous faire communiquer qu'Elle ne pourra point assister au Congrès de Tourcoing, dès les premiers jours, car à cette même époque, Elle présidera les Exercices de la Retraite Pastorale.*

*Mais en considération de votre aimable invitation et aussi de l'intérêt qu'Il porte à la Musique Sacrée, Monseigneur se rendra à Tourcoing pour les deux derniers jours du Congrès.*

*Avec les remerciements réitérés de Sa Grandeur, veuillez agréer, Monsieur le Président, l'hommage de mon profond respect.*

Abbé PAVILLET, Secrétaire.

EVÊCHÉ DE PÉRIGUEUX ET SARLAT.

Périgueux, le 24 Mai 1919.

*Monsieur le Vicaire Général et Cher Confrère,*

*A son grand regret, Monseigneur l'Evêque de Périgueux ne*

*peut déléguer quelqu'un à votre Congrès de Musique Religieuse ; mais bien volontiers il autorise le Maître de Chapelle de sa Cathédrale à s'y rendre s'il en a la facilité et avec le même intérêt bienveillant il fait annoncer la tenue de ce Congrès dans sa Semaine Religieuse.*

*Veillez croire, Monsieur le Vicaire Général, à mon religieux respect.*

R. DUPUI DE ST-CYR  
Vicaire général.

EVÊCHÉ DE PERPIGNAN.

*Perpignan, le 27 mai 1919.*

*Monsieur le Vicaire Général,*

*Monseigneur l'Evêque me transmet le programme du grand Congrès de Tourcoing et le bénit de tout cœur. En ma qualité de Directeur de la Semaine Religieuse, je suis chargé de le recommander.*

*J'ai déjà eu, à plusieurs reprises, l'occasion d'en parler dans mes revues de musique et j'y reviens en juin. Comptez donc que le diocèse de Perpignan sera représenté à ces solennités par un délégué spécial.*

*Veillez agréer, Monsieur le Vicaire Général, mon dévoué sentiment de respect.*

J. MARTY

EVÊCHÉ DE LA ROCHELLE ET SAINTES.

*La Rochelle, le 31 mai 1919.*

*Monsieur le Vicaire Général,*

*Monseigneur vous remercie de lui avoir envoyé le programme du Congrès de Tourcoing. Et après Monseigneur l'Evêque de Lille, il en bénit les organisateurs.*

*Le Bulletin Religieux a annoncé ce Congrès dont il a résumé le programme, et M le Chanoine RUDELIN, Maître de chapelle de la Cathédrale, a été désigné comme correspondant diocésain.*

*Agréer, Monsieur le Vicaire général, mes sentiments respectueux et dévoués en N. S.*

O. BAURÉ, Vicaire général.

EVÊCHÉ DE SOISSONS.

*Le 2 sept. 1919.*

*Monsieur le Secrétaire général,*

*En réponse à votre invitation du 8 août, Monseigneur l'Evêque*



*de Soissons me charge de vous dire que malgré nos immenses embarras, il désire vivement se faire représenter au Congrès de Tourcoing. Aussi bien, il a désigné à cette fin, M. le Chanoine MENNECHEI, Directeur au Grand Séminaire et Directeur diocésain de l'Enseignement libre, ainsi que M' l'abbé Louis JACQUEMIN, professeur au Petit Séminaire de Charles de Chauny et directeur diocésain de la musique sacrée.*

*Je vous prie d'agréer, Monsieur le Secrétaire général, avec mes vœux bien sincères pour le succès du Congrès dont nous bénéficierons, mes respectueux devoirs en N. S.*

H. BINET, Vic. général.

EVÊCHÉ DE TARBES ET DE LOURDES.

*Le 4 septembre 1919.*

*Messieurs,*

*J'applaudis dès maintenant et j'assisterai en esprit au Congrès Musical que Monseigneur l'Evêque de Lille présidera en septembre à Tourcoing. Je prie Notre-Dame de Lourdes de bénir les travaux dont les pèlerins du Nord nous feront goûter les fruits.*

*Amitiés et bénédictions.*

† F. XAVIER

Evêque de Tarbes et de Lourdes.

EVÊCHÉ DE VERSAILLES.

*Versailles, le 30 mai 1919.*

*Monsieur le Vicaire Général,*

*Monseigneur me charge de vous accuser réception de votre lettre relative au Congrès de Musique Religieuse et de vous faire savoir qu'un correspondant et représentant du diocèse a été désigné sur le champ : Monsieur l'abbé HUET, Maître de chapelle de la Cathédrale de Versailles, 12, rue St-Louis, à Versailles.*

*Veillez agréer, Monsieur le Vicaire général, l'hommage de mes respectueux sentiments.*

H. IMBERT, v. g.

EVÊCHÉ DE GAND.

*Gand, le 6 juin 1919.*

*Monsieur le Vicaire Général,*

*Sa Grandeur Monseigneur l'Evêque de Gand me charge de vous écrire en réponse à votre lettre du 8 mai dernier, qu'il approuve volontiers l'idée du Congrès qui se tiendra, du 21 au 28 septembre à Tourcoing, et qu'il a désigné Monsieur le Chanoine VAN DE*

WATTYNE, professeur de musique religieuse au Grand Séminaire de Gand, pour l'y représenter et pour être votre correspondant diocésain dès maintenant.

Agrérez, Monsieur le Vicaire général, l'assurance de mes sentiments respectueux en N. S.

Cl. LEDEGEN, Chan. Secrétaire.

EVÊCHÉ DE LIÈGE.

Liège, le 17 juin 1919.

Monsieur le Vicaire Général,

Il m'est agréable de vous informer, qu'à la suite de votre lettre du 8 mai, S. G. Monseigneur l'Evêque de Liège a bien voulu me désigner comme correspondant du diocèse au Congrès de Musique Sacrée qui se tiendra à Tourcoing, au mois de Septembre.

Depuis le Motu proprio de SS. le Pape Pie X, bon nombre de Scholas grégoriennes se sont organisées dans le diocèse de Liège aussi bien que dans les autres diocèses belges : malheureusement la guerre a fait ses ravages également dans ce domaine. Les enseignements qui se dégageront des travaux du Congrès de Tourcoing feront, je l'espère, sentir leurs bienfaits même chez nous, et donneront à nos groupements grégoriens un nouvel élan. Monseigneur l'Evêque est donc très heureux d'assurer les organisateurs de votre si intéressant Congrès de sa sympathie, et d'encourager et de bénir leurs efforts.

Le programme des exécutions et conférences sera communiqué au clergé du diocèse de Liège par la voie du Bulletin diocésain comme aussi toute communication ultérieure qu'il vous plairait de nous transmettre.

Pour ce qui me regarde, je suis à l'entière disposition du Comité pour tous renseignements qui pourraient l'intéresser.

Daignez agréer, Monsieur le Vicaire général, l'hommage de mes sentiments profondément respectueux et dévoués.

l'abbé LÉON BREUER

prosecrétaire de l'Evêché

Maitre de chapelle de la Cathédrale  
de Liège.

Namur, le 31 mai 1919.

Monsieur le Vicaire Général,

J'ai été heureux de recevoir le programme de votre Congrès de Musique Sacrée. Il est magnifique, et produira des fruits excellents.

Notre directeur du Grand Séminaire, l'abbé HANIN, qui dirige

*aussi notre Schola, assistera à vos réunions, et sera très heureux d'être dès maintenant votre correspondant.*

*Agréez, Monsieur le Vicaire général, avec mes vœux de succès, l'assurance de mon religieux dévouement en N. S.*

† TH. LOUIS, Evêque de Namur.

EVÊCHÉ DE TOURNAY.

Tournay, le 27 mai 1919.

*Monsieur le Vicaire Général,*

*Monseigneur l'Evêque de Tournay, très heureux de vous assurer de ses sympathies pour le Congrès de Musique Sacrée que vous organisez pour le mois de Septembre prochain, me charge de vous dire qu'il a choisi M. le Chanoine JOACHIM, Maître de chapelle de sa Cathédrale, pour représenter Sa Grandeur au Congrès et pour être dès maintenant votre correspondant dans son diocèse.*

*Veillez agréer, Monsieur le Vicaire général, l'hommage de mes sentiments très respectueux.*

A. CRAME, Chan. Secrét.

BISHOP'S HOUSE

Plymouth, le 1<sup>er</sup> juin 1919.

*Monsieur le Vicaire Général,*

*Je prévois qu'il me sera impossible de me trouver à Lille au mois de septembre, mais je vous prie d'exprimer ma reconnaissance à Sa Grandeur et aussi à la recevoir vous-même pour la bonté de l'invitation.*

*Je suis vraiment touché de voir, au milieu de tant d'anxiétés dans votre vaillant pays de France, que vous avez, en outre, le courage de rétablir les anciennes coutumes de votre vie ordinaire.*

*Veillez recevoir aussi mes félicitations en ces jours si victorieux pour votre Patrie.*

*Votre serviteur dévoué in X<sup>o</sup>.*

† ED. M., Evêque de Plymouth.

COLLEGIO S. ANSELMO.

Rome, le 6 mai 1919.

*Monsieur,*

*J'ai bien reçu votre lettre du 24 avril, m'invitant à me rendre au Congrès international de Musique Sacrée qui se tiendra à Tourcoing, du 21 au 28 septembre prochain.*

*Je vous remercie vivement, Monsieur, de cette invitation, dont je suis très honoré, et y répondrai avec plaisir. Car je serai témoin,*

*j'en suis convaincu, d'un spectacle extraordinaire de foi et de piété chrétienne, et d'une manifestation de musique sacrée, dont nous n'avons pas eu d'exemple jusqu'à présent. J'assisterai donc à ce Congrès, à moins d'empêchements tout-à-fait imprévus, qui, je l'espère, ne se présenteront pas.*

*Le programme que vous m'avez envoyé est complet et parfait sous tous les rapports. Il a été composé avec intelligence et esprit pratique.*

*Je fais des vœux sincères pour que ce Congrès soit couronné d'un beau succès, et qu'ainsi soient récompensées les fatigues de ceux qui tendent à le rendre digne de son importance mondiale, et digne de la France catholique.*

*Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus dévoués.*

D. Paul M. FERRETTI Ab. O.S.B.  
Consulteur à la S. Congr. des Rites,  
Professeur à la Pontif. Ecole supérieure de Musique Sacrée à Rome.

ABBAYE DE SAINT-WANDRILLE.

*Conques par Herbeumont, le 17 mars 1919*

*Monsieur le Directeur,*

*Vous pouvez m'inscrire au nombre des membres d'honneur du Congrès de Musique Sacrée qui doit se tenir à Tourcoing. J'ai trop à cœur la diffusion du chant grégorien et la prompte adoption de l'Édition vaticane, pour ne pas me réjouir de tout ce qui peut contribuer à atteindre ce but.*

*Je fais des vœux pour que le Congrès de Tourcoing serve à promouvoir le goût de la Musique Sacrée, et à réaliser l'application intégrale du Motu proprio de sa Sainteté Pie X.*

*Avec mes remerciements pour l'honneur que veut bien me faire le Comité, je vous prie d'agréer, Monsieur le Directeur, l'expression de mes sentiments respectueux et dévoués en N. S.*

† F. Joseph POTHIER, abbé de S. W.

ABBAYE de St-PIERRE DE SOLESMES.

*25 février 1919.*

*Très honoré Monsieur,*

*Je suis très touché de l'honneur que me fait le Comité du Congrès de Musique Sacrée en m'invitant à la grande manifestation qui aura lieu, en septembre prochain, à Tourcoing.*



*Les progrès du chant liturgique m'intéressent trop vivement pour que je puisse refuser de participer à vos travaux.*

*J'accepte donc avec plaisir et reconnaissance votre aimable invitation. Ma santé ne me permettra pas très probablement d'aller à Tourcoing, mais je ferai tout mon possible pour vous envoyer un travail sur un sujet concernant le chant grégorien.*

*Je profite de cette occasion pour vous féliciter de ce qui a été fait pendant la guerre dans votre diocèse, en faveur de la sainte cause liturgique et grégorienne ; c'est admirable ! Si vous avez fait cela sous la botte prussienne, que ne ferez-vous pas dans votre pleine liberté ?*

*Veillez agréer, très honoré Monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus dévoués et les plus respectueux.*

F. André MOCQUEREAU.

FACULTÉS CATHOLIQUES DE LILLE.

Lille, le 1<sup>er</sup> septembre 1919.

Monsieur,

*J'adhère pleinement et avec le plus grand intérêt à la splendide manifestation qui se prépare à Tourcoing en faveur de la musique sacrée. Elle était jadis l'un des 7 arts libéraux enseignés dans les Universités du moyen-Age. Je me félicite comme recteur de l'Université Catholique de lui voir rendre par vous, tout près de nous, la place qu'elle a perdu bien à tort. La surcharge de l'heure présente m'a seule empêché de vous envoyer spontanément l'adhésion que vous voulez bien me demander.*

*Avec mes vœux pour l'heureux succès du Congrès, je vous prie, Monsieur, d'agréer, l'expression de mes sentiments de haute considération.*

E. LESNE.

SCHOLA CANTORUM.

Paris, le 30 mars 1919.

Monsieur,

*Ainsi que je l'ai dit à M. Meunier, je serais très heureux d'assister au Congrès de Musique Religieuse de Tourcoing.*

*Seulement, je suis, en ce moment, à la merci d'évènements sur lesquels je ne serai fixé qu'au commencement de l'été, et, tout en donnant de tout cœur mon adhésion en principe, je me vois obligé de réserver la question de fait...*

*En tous cas, je ne pourrais partir de Marseille, où je serai à ce moment, avant le 25 septembre.*

*Voyez à quelle date cela m'amènerait à Tourcoing ?*

*Veillez m'inscrire comme adhérent au Congrès et je vous pro-*

---

*metts de faire tous mes efforts pour assister au moins aux dernières séances.*

*Veillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués.*

Vincent D'INDY  
Directeur de la Schola Cantorum

11 mai 1919.

*Monsieur,*

*J'accepte de grand cœur l'honneur que vous me faites. Oui, c'est un honneur véritable que de participer, ne fût-ce que de nom, mais de grand cœur encore une fois, à l'œuvre que vous avez si promptement, après de si longues et si dures épreuves, le courage de reprendre.*

*J'ai combattu naguère, de mon mieux, sous d'augustes et sacrés auspices, pour la cause de la musique d'Église. Hélas ! de ces combats, je n'ai guère rapporté que des blessures. Qu'importe ! Il faut des blessés, même des morts, pour acheter toute victoire.*

*Si je ne suis pas trop éloigné de Paris au mois de septembre, je serai charmé d'aller passer quelques heures au moins parmi vous.*

*Veillez agréer, avec mes remerciements, l'expression de mes sentiments les plus distingués.*

Camille BELLAIGUE

---

# INTRODUCTION

---

Le Comité du Congrès avait fait éditer en un livret fort élégant le programme détaillé, jour par jour, de la semaine musicale. Nous en détachons d'importants extraits. Le « Programme » s'ouvrait par la Préface suivante :

## PROGRAMME DU CONGRÈS

*Pourquoi un congrès de musique sacrée ? La question n'est pas oiseuse pour qui aime à pénétrer la raison profonde des événements. Pour le savoir, il faut se placer au plein cœur de la question. Il faut se rappeler qu'il y a plus de trois siècles, a commencé une véritable décadence du culte catholique. Cette décadence qui s'est affirmée de nombreuses façons se manifesta entre autres par la dégénérescence de l'art chrétien et surtout de la musique sacrée, la partie la plus vivante et la plus émouvante de la liturgie.*

*D'une part, le chant grégorien ou plain-chant, si brillamment cultivé depuis le haut moyen âge, réduit peu à peu à l'état de squelette informe ou plutôt de poussière sans nom ; d'autre part, une musique soi-disant « sacrée », en réalité parfaitement profane, sous le pavillon des textes liturgiques, installée en souveraine dans les sanctuaires : telle est la situation jusqu'à la naissance du XIX<sup>e</sup> siècle.*

*C'est dans la première moitié du siècle dernier que se manifestèrent les symptômes d'une renaissance de l'art liturgique.*

*Ce furent les monuments d'abord qui bénéficièrent de cette restauration pour laquelle des catholiques comme Montalembert, des incrédules comme Victor Hugo et Michelet, des protestants comme Guizot et tant d'autres coalisèrent leurs enthousiasmes et leurs efforts.*

*Puis ce fut le tour de l'art hiératique : la peinture, la sculpture,*

*l'orfèvrerie religieuse ont fait depuis trois quarts de siècle des progrès non achevés, mais des plus appréciables.*

*Pour la musique d'église, c'est vers 1850 que se produisirent des signes sérieux d'une résurrection. La vraie mélodie grégorienne fut recherchée à ses sources authentiques : les anciens manuscrits de chant. Pie IX et Léon XIII appuyèrent de leur pouvoir ce travail de restitution en même temps que la Curie Romaine rappelait par divers règlements les principes de la vraie musique d'église.*

*Tous ces textes ramassés par Pie X dans son célèbre Motu proprio et complétés par une édition officielle du chant liturgique (Edition Vaticane) mirent la dernière main à ce qu'on peut appeler la codification de la musique sacrée.*

*Le Motu proprio de Pie X qu'on peut regarder à juste titre comme l'un des événements les plus considérables de l'histoire de l'Eglise n'a pas cessé depuis 1903 d'exercer son action lente mais très sûre. Parce que ce document n'a pas produit instantanément tous ses effets, certains l'ont cru périmé et voué à l'oubli. Ce fut une méprise. Un changement d'habitude et de mentalité ne peut s'accomplir qu'avec le temps. La semence avant de lever se recueille longuement dans un pénible travail de germination. Le Motu proprio a connu forcément cette épreuve nécessaire. Son action jusqu'ici a été plutôt silencieuse et souterraine. Cette période préalable obscure, mais non moins féconde, est aujourd'hui virtuellement terminée. C'est dire que celle des réalisations publiques, éclatantes, définitives, est ouverte.*

*Dans cette conception, le Congrès de Tourcoing se présente donc comme une étape. D'un côté il interroge le passé pour en dégager les leçons, en supputer les résultats ; de l'autre il considère l'avenir et s'efforce d'en préparer les succès.*

*Quel est le degré d'importance d'une œuvre comme celle-ci qui intéresse la restauration du culte public ? Importance majeure. Le profond et clairvoyant Pie X l'a signifié assez éloquemment quand il a mis le Motu proprio de 1903 à la base de son œuvre de « Restauration dans le Christ » : « Parmi les sollicitudes de la fonction pastorale, la principale est de maintenir et de promouvoir l'honneur de la maison de Dieu. »*

*La société chrétienne a non seulement l'obligation de payer à Dieu le tribut du culte public ; elle a encore le devoir de douer les fonctions de ce culte du maximum de dignité et de beauté. L'honneur de Dieu l'exige.*

*C'est là, répétons-le après Pie X, le premier devoir. Beaucoup d'œuvres pourront solliciter l'effort de l'apostolat. Il n'y en aura jamais de plus pressante que d'assurer l'intégrité et la sainteté du culte divin.*



*C'est pourquoi la restauration de la musique sacrée retrempée aux sources liturgiques apparaît comme une œuvre fondamentale et justifie la préférence d'un Pape, homme de doctrine.*

*Il y a plus : la musique sacrée, dans l'esprit de l'Eglise, joue un rôle sanctificateur. Elle est un mode de prédication. Elle est un véhicule de la grâce. Qui peut oublier, par exemple, l'action puissante des mélodies de S. Grégoire, toutes pénétrées de charme divin, dans la conversion des peuples au christianisme ? Ce rôle bienfaisant, la musique d'Eglise ne peut l'exercer si elle n'est ce qu'elle doit être : foncièrement sainte et parfaitement belle. L'absence de l'une de ces deux qualités la prive de toute sa vertu.*

*A ce point de vue, la pureté de la liturgie musicale est donc aussi d'une importance considérable.*

*Hélas ! que d'églises encore aujourd'hui où l'infériorité lamentable du chant « qui ne dit rien à l'art et ne donne rien à la piété », provoque la raillerie des incrédules et le scandale des fidèles.*

*Que d'autres où le théâtre et le concert étalent sans vergogne leurs productions, savantes et séduisantes peut-être, mais toujours déplacées dans les fonctions liturgiques.*

*Ce double mal est un grand mal. Cette situation violente est un désordre profond dont tous ceux qui ont à cœur le respect du à Dieu, le bien de l'Eglise et des âmes ne peuvent se désintéresser.*

*« Le Seigneur nous apprend dans la Sainte Ecriture, a dit » Dom Guéranger, qu'une nation fidèle à garder toutes les prescriptions du service divin sera bénie entre toutes les autres... » L'homme peut dire et écrire tout ce qu'il voudra. Dieu veut être » servi et honoré par son peuple et il entend être le Maître des » formes de ce service et de cette adoration... Tous les coups portés » au culte extérieur retomberont de tout leur poids sur l'édifice » des intérêts humains. Quand bien même la parole du Seigneur » n'y serait pas engagée, il est de toute justice qu'il en soit ainsi (1) ».*

#### CONCLUSION

*Le Congrès de Tourcoing n'aura pas pour effet de transformer en un clin d'œil toutes les églises de l'univers en sanctuaires modèles de l'art liturgique : il provoquera du moins un nouveau courant d'idées et un surcroît d'efforts en faveur du « décor de la Maison de Dieu » et de la splendeur de l'« œuvre divine ».*

*Sorte d'« Etats généraux » pour la « Reconstitution » de la musique cultuelle, il aura travaillé pour sa part à la gloire de Dieu, et par surcroît à la prospérité de notre pays, au mieux-être religieux, moral et matériel de la Société chrétienne.*

Abbé J. DELPORTE

Secrétaire général du Congrès.

---

(1) Année liturgique.

## ORDRE DES JOURNÉES

### Dimanche 21 Septembre

Église Saint-Christophe, à 9 h. 3/4, Grand-Messe paroissiale, chantée par les chœurs de Saint-Christophe. Messe « Reine des Cœurs » (O. Van Durme). Credo III, Sermon par Mgr Leclercq, archiprêtre, doyen de Saint-Christophe.

A 5 h. *Ouverture du Congrès*. Vêpres solennelles. II<sup>me</sup> Vêpres du commun des Apôtres, chant grégorien. Discours de Sa Grandeur Mgr Charost, évêque de Lille. — Salut : *Ave Verum*, à quatre voix inégales (Ed. Dierickx). Le peuple chante les phrases paires (plain-chant). *Veni Creator*, (chant grégorien). *Ave Maria*, à trois voix mixtes (Cés. Frank). La tribune de St-Christophe : *Oremus pro Pontifice*. *Tantum ergo*, (Mozarabe). Cantique final, *Venez à moi, je vous appelle* (W. Montillet).

### Lundi 22 Septembre

#### JOURNÉE DES SCHOLÆ

Église Saint-Christophe, à 8 h. 1/2, Grand-Messe en chant grégorien, célébrée par Mgr Fremaux, président de la commission diocésaine du chant liturgique. Messe *Statuit*, (les Scholæ d'enfants ou les chœurs d'hommes, alternant avec le peuple). *Kyrie XI*. *Gloria VIII*. *Sanctus et Agnus XI*. Cantique final : *Oh ! que c'est chose belle* (R. R. Terry).

A 10 h., à la Salle de l'Ecole Nationale de Musique, Séance d'Etude. Rapports : de M. l'abbé Descamps : « Les Scholæ à travers les âges » ; de M. l'abbé Aug. Vandewalle : « L'Enseignement du chant dans les Séminaires » ; etc...

A 3 h., Salle des fêtes de la Maison des Œuvres, Séance générale. M. l'abbé G. Méfray, des Sables d'Olonne : « La formation vocale et liturgique des enfants dans les écoles, patronages et les catéchismes ». M. l'abbé Charles Vandewalle : « Organisation pratique des Scholæ grégoriennes ».

A 6 h., à l'Eglise Saint-Christophe, Salut en chant grégorien. *Jesu, dulcis memoria*. — Sermon par le R. P. Mahieu, O. P. : « La Soumission à l'Eglise : Condition essentielle de la Musique sacrée ». — *Homo quidam. Iste confessor. Languentibus in*

*Purgatorio*. — *Tantum ergo* (apud Italos). Cantique final : *Des morts, la voix qui se lamente* (Oberlé).

## Mardi 23 Septembre

### JOURNÉE DE LA MUSIQUE FIGURÉE

Eglise Saint-Christophe, à 8 h. 1/2, Messe de *Requiem* solennelle en plain-chant célébrée par Mgr Leclercq, archiprêtre, doyen de Saint-Christophe, à la mémoire des soldats morts pour la patrie. *De Profundis* (Nanini).

Salle de l'Ecole Nationale de Musique, à 10 h., Séance d'Etude. Rapport de M. l'abbé Van Nuffel, délégué de S. E. le Cardinal Mercier : « L'Ecole interdiocésaine de Malines et la situation de la Musique d'Eglise ».

Salle des Fêtes de la Maison des Œuvres, à 3 h., Séance Générale. M. Jules Meunier, Maître de chapelle de Sainte-Clotilde, à Paris : « Les Maîtrises et la Réforme de la Musique dans les églises ». M. Félix Raugel, Maître de chapelle de Saint-Eustache, à Paris : « Le Cantique Français » (avec auditions).

Eglise Saint-Christophe, à 6 h. 1<sup>re</sup> Vêpres Solennelles de Notre-Dame de la Merci. Sermon, par M. l'abbé Thellier de Poncheville. — Salut, *O Sacrum* (Viadana), par les chœurs de Saint-Christophe. *O Gloriosa* (R. R. Terry). *Sub tuum* (C. Boyer). *Tantum ergo* (Office du Saint-Sacrement). Cantique final : *Quels beaux noms Dieu vous donne* (R. R. Terry).

## Mercredi 24 Septembre

### JOURNÉE PALESTRINIENNE

Salle de l'Ecole Nationale de Musique, à 8 h. 1/2, Séance d'Etude. Rapport du R. P. Dom Mocquereau, fondateur-directeur de la Paléographie musicale, moine de Solesmes : « Le rythme libre avant le chant grégorien », présenté par M. le chanoine Norbert Rousseau ; de M. l'abbé Louis Boyer : « La Musique religieuse en Dordogne ».

Eglise Saint-Christophe, à 10 h., Grand'Messe Solennelle célébrée par M. le Vicaire général Lecomte, archidiaque de Roubaix-Tourcoing. Introït *Salve Sancta Parens*, Graduel, Alleluia, Offertoire et Communion en chant grégorien. Exécution

de la Messe à 6 voix, dite du *Pape Marcel* de G. P. Palestrina. *Credo I*. Sermon, par M. l'abbé Thellier de Poncheville : « La Liturgie chrétienne, glorificatrice de Dieu ».

Salle des Fêtes de la Maison des Œuvres, à 3 h., Conférence de M. A. Gastoué, commandeur de Saint-Grégoire, professeur de la Schola Cantorum, directeur de la Tribune St-Gervais : « La Musique polyphonique des XV, XVI, XVII<sup>e</sup> siècles ». L'Ecole Franco-Belge (avec auditions).

Eglise Saint-Christophe, à 5 h., Chant des Complies. Sermon, par Mgr Louis Glorieux, protonotaire apostolique surn. chanoine de Sainte-Marie Majeure : « Excellence de la Messe Solennelle ». — Salut, *Adoramus te* (Roland de Lassus. *O Maria* (chant grégorien). *Diffusa est* (Nanini). *Tu es Petrus* (Clemens non Papa). *Tantum ergo* (Vittoria). Cantique final : *O Vierge Marie*, en forme de litanies (Ch. Bordes).

## Jeudi 25 Septembre

### JOURNÉE DES MAITRES DE CHAPELLE ET ORGANISTES

Eglise Saint-Christophe, à 8 h. 1/2, Messe votive du T. S. Sacrement, en chant grégorien, célébrée par M. le chanoine Dehove, Professeur aux Facultés Catholiques de Lille, vice-président de la Commission Diocésaine du Chant, Directeur de *La Voix de l'Eglise*. Introït *Cibavit*. *Kyrie X*. *Sanctus et Agnus, XV*. Sermon, par M. le Chanoine Leleu, Supérieur de l'Institution libre du Sacré-Cœur à Tourcoing : « Homélie sur l'Evangile ». Cantique final : *Chantons le Dieu caché* (Dom A. Deprez).

Salle de l'Ecole Nationale de Musique, à 10 h., Séance d'étude. Rapports, 1<sup>o</sup> de M. Edmond Dierickx, organiste de Saint-Christophe : « L'Accompagnement du Chant Grégorien » ; 2<sup>o</sup> de Dom Joseph Kreps, o. s. b., organiste de l'Abbaye du Mont César, à Louvain : « Le Rôle unificateur de l'Organiste Liturgique ».

Eglise Saint-Christophe, à 3 h., M. l'abbé Bayart : « L'Orgue : Histoire, Technique, Liturgie » avec audition, par M. Dierickx. Salut, *O Salutaris* (chant grégorien). Hymne *Sanctorum meritis* (chant grégorien). *O Sacrum Convivium* (chant grégorien). *Magnificat*, Ton 5 a. *Tantum ergo* (Bach). Cantique final : *Rappelez-moi, Seigneur* (Ch. Bordes).



Eglise Saint-Christophe, à 8 h. 1/2. — HORS CONGRÈS. — Récital d'Orgue, par M. Marcel Dupré, grand prix de Rome. I. *Fantaisie et Fugue*, en sol mineur (J. S. Bach). — II. *Variations et Toccata*, de la 5<sup>e</sup> symphonie (C. M. Widor). — III. *Intermezzo et Final*, de la 3<sup>e</sup> symphonie, dédiée à Marcel Dupré (L. Vierne). — IV. 3 *Préludes et Fugues* (M. Dupré). a) en Si majeur, b) en Fa mineur, c) en Sol mineur. — V. *Choral*, en La mineur (C. Franck).

## Vendredi 26 Septembre

### JOURNÉE DE LA MUSIQUE MODERNE

(œuvres couronnées au concours)

Salle de l'Ecole Nationale de Musique, à 8 h. 1/2, Rapports : 1<sup>o</sup> de Dom Sunol, o. s. b., de l'Abbaye de Montserrat (Espagne) : « Association grégorianiste et cécilienne en Espagne ». — 2<sup>o</sup> de M. le chanoine H. Van de Wattyne, directeur de la Musica sacra, de Gand : « Le Rôle des revues de Musique religieuse et des autres moyens de promouvoir cette musique ».

Eglise Saint-Christophe, à 10 h., Messe Solennelle, célébrée par M. le chanoine E. Descamps, vicaire général. Introït *Salus autem*. Missa dominicalis, de M. Joh. Winnubst, organiste et maître de chapelle à la Cathédrale d'Utrecht, sur le thème du Kyrie XI, *Orbis factor*. Sermon, par le chanoine H. Dutoit, Secrétaire-général des Facultés Catholiques de Lille : « Tradition et progrès dans l'Eglise et dans l'Art religieux ».

Salle des Fêtes de la Maison des Œuvres, à 5 h., Séance Générale. Conférence par M. F. de la Tombelle, compositeur : « Le Répertoire Moderne ».

Eglise Saint-Christophe, à 6 h., Salut (œuvres couronnées au concours de composition). *Homo quidam*, à 4 voix mixtes, a capella (J. Samson). *Domine Deus*, à 3 voix mixtes avec accompagnement d'orgue (Dom Kreps). *Benedicta et Venerabilis*, à 3 voix mixtes et solo, avec accompagnement d'orgue (Paul Delnatte). *Tantum ergo*, à 4 voix mixtes avec accompagnement d'orgue (Paul Delnatte). *Cantique final à Saint-Michel*, paroles de M. l'abbé Détrez (G. Renard).

## Samedi 27 Septembre

### JOURNÉE DU CHANT POPULAIRE

Eglise Saint-Christophe, à 8 h. 1/2, Messe Pontificale (en chant grégorien) célébrée par le Révérendissime Père abbé Dom Théodore Nève, o. s. b., abbé du monastère bénédictin de Saint-André-lez-Bruges, assisté de ses moines. Introït *Sapientiam*, etc. *Kyrie Clemens vector*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus*, *Ite Missa est*. Homélie par Dom Winoc Barbry. Cantique final : *Salut, ô douce étoile* (A. Guilmant).

Salle de l'Ecole Nationale de Musique, à 10 h., Séance d'Etude. Rapports : 1<sup>o</sup> De M. le chanoine Mathias, de Strasbourg : « La musique liturgique dans le cadre de l'enseignement supérieur » ; 2<sup>o</sup> de M. l'abbé Delporte : « La restauration du chant unanime à l'église : Question capitale ».

Salle des Fêtes de la Maison des Œuvres, à 3 h., Séance générale. Rapport de M. le chanoine Marty, de Perpignan, sur les « Journées grégoriennes de Lourdes ». Conférence par Dom David, o. s. b. : « Le chant grégorien, la meilleure et la plus belle prière ».

Eglise Saint-Christophe, à 5 h. 1/2, Vêpres Pontificales, présidées par le Révérendissime Père Dom Aelred Carlyle, o. s. b., abbé de Caldey-Insula (Angleterre). Les cérémonies sont faites par les RR. PP. Bénédictins. Antiennes et psaumes du samedi. Sermon par Mgr Dom Laurent Janssens, o. s. b., abbé titulaire du Mont-Blandain : « Le Chant Officiel de l'Eglise ». — Salut, *O Salutaris* (O. Depuydt). *Dei Matris Cantibus*. *Tantum ergo* (office du S. Sacrement). Cantique final : *Martyrs, Votre force au supplice* (Ch. Bordes).

## Dimanche 28 Septembre

### JOURNÉE DE CLOTURE

Eglise Saint-Christophe, à 10 h., Messe Pontificale, célébrée par Sa Grandeur Mgr Charost, Evêque de Lille : Introït *Miserere*. Messe en *la* à trois voix d'hommes (Ch. Boyer).

Salle des Fêtes de la Maison des Œuvres, à 3 h., Séance Solennelle de clôture :

• CONCLUSIONS ET VŒUX DU CONGRÈS

Audition : *L'Abbaye*, poème lyrique pour chœurs mixtes. Soli, Déclamation et Orchestre. Poésie de Paul Harel, musique de F. de la Tombelle.

*Seigneur ! O seul maître du monde*, d'après une fugue de Haendel pour clavecin. Paroles et arrangement pour chœurs et orchestre, par F. de la Tombelle.

*Du fond de ma pensée*, à 4 voix mixtes, tiré des *Cantiques polyphoniques* de Orlande de Lassus, transcription par M. l'abbé Brun.

*Rédemption* (1<sup>re</sup> partie), poème symphonique pour chœurs mixtes. Solo, Déclamation et Orchestre. Poésie de Edouard Blau, musique de César Franck.

Eglise Saint-Christophe, à 6 h., Vêpres Pontificales (1<sup>re</sup> Vêpres de St-Michel). Sermon par Sa Grandeur Monseigneur l'Evêque de Lille. — *Ave verum*, à 4 voix mixtes (Mozart). *Te Deum*, en chant grégorien. *Ave Maria*, à 4 voix d'hommes (Vittoria). *Tantum ergo*, à 3 voix égales (Edm. Dierickx).

## LES OFFICES DU CONGRÈS

S'il faut au Congrès de Tourcoing des recommandations, pour le signaler à l'attention du public catholique, n'est-ce pas assez que l'évêque de Lille en ait pris la présidence, que le Souverain Pontife Benoît XV ait adressé aux organisateurs une lettre précieuse d'encouragements, qu'on y ait aperçu, non seulement l'élite du clergé diocésain, mais les personnalités les plus éminentes du monde musical (maîtres de chapelle, virtuoses, compositeurs, organistes), et les personnages ecclésiastiques du plus haut renom, enfin qu'un illustre cardinal de la Sainte Eglise l'ait consacré par sa présence, couvert de sa pourpre, et fécondé de sa parole, et de ses bénédictions. Le Père de Santi l'écrivait en termes significatifs à la direction du Congrès.

Les comptes-rendus de la presse locale, ceux du *Journal de Roubaix*, ceux surtout de la *Croix du Nord* — avec une bienveillance critique, et un sens artistique qui font honneur à son éminent reporter, — en ont fait connaître au jour le jour les travaux et les succès. Nous voudrions recueillir nos impressions pour nos lecteurs.

L'originalité du Congrès de Tourcoing ne tient pas toute aux circonstances, qui l'ont vu naître. C'était déjà, avouons-le, une surprise, au lendemain de l'armistice, de le voir annoncer pour l'année même de la délivrance, dans un pays livré à tous les problèmes de la reconstitution. Toutefois, sa physionomie particulière, il la devait davantage à l'ampleur de ses programmes, à la durée de ses travaux, à la variété des sujets mis à l'étude, à la compétence et à l'autorité des maîtres qui devaient y parler. La préoccupation d'ouvrir, s'il se peut, des voies nouvelles à l'art musical, s'ajoutait à celle d'un enseignement dogmatique, sur l'importance et la valeur de la liturgie. Le concours de composition était une innovation, dont les congrès futurs aimeront, espérons-le, à maintenir l'usage. De plus, on n'avait pas encore fourni aux connaisseurs d'art le moyen de mettre, en un parallèle aussi prolongé, le chant grégorien et toutes les autres formes de musique sacrée. De cette confrontation, la mélodie grégorienne n'allait-elle pas sortir diminuée ? Sa pauvreté volontaire, j'allais dire évangélique, ne paraîtrait-elle pas misérable, en présence des somptuosités harmoniques d'un art plus récent ? On aurait pu le croire avant le Congrès. A l'épreuve, la conviction contraire s'est nettement imposée.

Et cependant l'organisation des chœurs grégoriens était, vu les circonstances, particulièrement laborieuse. Impossible de faire appel, comme c'est l'usage, au concours des séminaires. De quel appoint eût été l'élite de nos séminaristes, si la guerre ne les avait dispersés, ceux qui ont connu les offices de Saint-Saulve pourront seuls l'apprécier.

Pour faire face à l'énorme programme de huit jours d'offices, les organisateurs du Congrès de Tourcoing n'avaient que les bonnes volontés laïques, et les chœurs des églises paroissiales, ceux surtout de Saint-Christophe. Il faut le dire à leur louange, leur bonne volonté, leur constance, et leur ténacité au travail ne connurent pas d'éclipse. C'est à M. l'abbé Baudelle que revint, en très grande partie, le lourd fardeau de ces préparatifs. Aux chœurs de dames, dont la perfection rappelle les moniales, se joignaient les voix des sopranes-garçons, qui, tous les jours, chantèrent avec un charme croissant, le verset alleluiatique. Leur formation est due au zèle infatigable de M. l'abbé Descamps. Quant au chœur ecclésiastique, il se forma d'éléments divers, empruntés aux collèges, au clergé des paroisses, auxquels s'adjoignirent chaque jour un groupe de novices franciscains et quelques moines bénédictins : éléments excellents sans doute, mais à qui il pouvait manquer, au début surtout, cette fusion des voix que donne seul le travail en commun. Les hésitations, s'il y en eût, firent place bientôt à une homogénéité constamment plus parfaite !



Les huit jours d'offices furent aussi huit jours d'enseignement doctrinal. Ce fut la deuxième *originalité* du Congrès, d'avoir affirmé dans le cadre des solennités liturgiques, par une série de prédications, la portée dogmatique du Congrès. Était-ce là un hors-d'œuvre, et une surcharge ? Les organisateurs ne l'ont pas cru. En négligeant cet aspect du programme, ils auraient laissé croire que leurs préoccupations étaient moins religieuses que musicales, et que ces assises grégoriennes intéressaient les esthètes beaucoup plus que le clergé, et l'ensemble des fidèles. C'eût été du même coup oublier les principes directeurs du *Motu proprio* de Pie X, dont les sages prescriptions sur la musique sacrée visaient avant tout un renouveau de l'esprit chrétien dans le monde catholique. De tels résultats intéressent tous les prêtres et toutes les paroisses. Aussi nous sera-t-il permis de regretter que nos confrères du diocèse de Lille soient venus à Tourcoing en nombre encore trop restreint, si on le compare au chiffre global des congressistes étrangers. Les soucis de l'organisation paroissiale, si absorbants soient-ils, laissent au premier plan toujours le soin de refaire les âmes. Qui sait, si les séances et les offices du Congrès n'auraient pas révélé à plus d'un le secret de se consoler des ruines matérielles, en faisant reflourir par le renouveau liturgique la splendeur de la vie paroissiale ?

L'ouverture du Congrès était fixée au dimanche, à Vêpres. Mais, par une coquetterie d'artistes, que n'effraie pas la surcharge des programmes, la Tribune de Saint-Christophe, sous l'éminente direction de M. Wattinne, préludait aux solennités de la semaine par la Messe de O. Van Durme. Devant une foule attentive et recueillie, M. l'abbé Ch. Vandewalle, président de la section grégorienne, offrait le Saint Sacrifice pour mettre sous la protection divine les travaux du Congrès. Dès cette matinée, nos hôtes, en recevant les souhaits de bienvenue de Mgr Leclercq, admiraient, non sans édification, les offices paroissiaux de Saint-Christophe.

A 5 heures, les Vêpres solennelles de Saint Matthieu ouvraient les fêtes grandioses de l'art sacré sous la présidence de Monseigneur de Lille. Les choristes, accourus de toute la région, formaient une masse imposante de plus de trois cents voix. C'était l'élite grégorienne des paroisses de Saint-François de Roubaix, de Saint-Pierre de Croix, de Sainte-Anne de Tourcoing, de Notre-Dame et Saint-Sépulcre de Roubaix. Elle renforçait les groupes de Saint-Christophe, au complet. Malgré l'inquiétude que pouvaient donner, au directeur des chœurs, tant d'éléments disparates, qu'il n'avait jamais commandés, ce premier office fut un bon début. Les antiennes et les psaumes, alternés, résolurent avec netteté et puissance, avec piété et édification, sous

la nef. L'hymne *Exsultet orbis gaudiis*, aux gracieux contours mélodiques, fut traduite avec une rare perfection et admirée par tous. Et par une coïncidence providentielle, semble-t-il, l'Antienne de Magnificat *Estote fortes in bello et pugnate cum antiquo serpente*, traçait en termes significatifs le but de la croisade entreprise contre l'antique serpent. Mgr l'Evêque devait, avec l'autorité d'un chef, développer quelques instants après nos buts de guerre.

L'*Ave verum* d'Ed. Dierickx, chanté au salut, mérite une mention spéciale. Malgré le programme qui le présente comme un motet à quatre voix inégales, il fut chanté à deux voix, selon la version primitive, par les chœurs de dames ; c'est une perle délicate. Le plain-chant fournit la ligne mélodique. A peine le rythme en est-il, en de rares endroits, légèrement élargi. Sur ce dessin, un délicieux contre-chant projette une coloration discrète... Un instant d'hésitation dans l'attaque compromet l'allure des premières phrases. Heureusement, les chœurs se ressaisissant, le beau motet s'acheva, en délicieuses sonorités, à la satisfaction des connaisseurs. Le *Veni Creator* appelait en ce même salut les lumières de l'Esprit divin, avec la majesté de sa mélodie grégorienne et la musique toujours suave de C. Franck, le secours de la Reine des Anges. Enfin le cantique *Venez à moi, je vous appelle*, de M. W. Montillet, associait la Suisse et Genève à cette première journée. A l'orgue, M. Dierickx faisait apprécier ses rares qualités d'organiste accompagnateur et méritait les suffrages des maîtres les plus sévères.

\* \* \*

La journée de lundi était réservée aux *scholæ* (1). On sait toute l'importance d'une bonne schola. La fête de saint Thomas de Villeneuve, le grand saint d'Espagne, nous rendait plus chère la présence de ses éminents compatriotes à Tourcoing. Les *scholæ* de garçons eurent, à cet office, une part plus active (2) elles entonnèrent toutes les pièces de l'ordinaire, le *Kyrie*, le *Sanctus*, le *Benedictus*, mêlant partout leurs timbres clairs et vigoureux à la voix du peuple. L'Introït *Statuit*, repris par toutes les masses chorales, en un splendide unisson, produisit un saisissant effet. Le R. P. Dom Ferretti ne put contenir l'expression

(1) La Grand'messe fut célébrée par Mgr Freinaux, président de la commission diocésaine du chant liturgique.

(2) Aux enfants de Tourcoing, s'étaient joints ceux de Croix, de St-Denis d'Hellemmes, et de Lannoy.

de sa vive admiration, pour la religieuse beauté des ensembles grégoriens.

L'organiste, cette fois encore, obtint une part légitime de succès. Les pièces de Frescobaldi, et la fantaisie en *la* de C. Franck furent écoutées avec plaisir et plus encore l'interlude qui, au thème de *l'Agnus*, substituait graduellement celui tout lumineux de la Communion *Fidelis servus*. N'est-ce pas le vrai rôle de l'organiste d'être agent de liaison entre toutes les parties de l'office ? M. l'abbé Bour s'applaudissait d'avoir, une fois encore depuis Strasbourg, découvert l'artiste de son rêve. Pour terminer l'office, les chœurs chantèrent un cantique du maître anglais R. Terry : « Oh ! que c'est chose belle, de te louer, grand Dieu. » Ce fut chose belle aussi et distinguée, que cette exécution. M. le chanoine Victori, qui avait jusqu'ici réservé son jugement, déclara, au sortir de la Messe, que Tourcoing égalait Strasbourg. On ne pouvait décerner d'éloge plus flatteur et plus encourageant.

A 6 heures, les congressistes se retrouvaient à Saint-Christophe, pour le Salut et le Sermon du R. P. Mahieu, O. P. Rien de plus simplement délicieux que l'hymne *Jesu, dulcis memoria*, qui précéda la prédication. Une mélodie syllabique, humble et modeste..., un air candide et débonnaire, comme un conte de grand-mère. Elle tranche sur le motet *Homo quidam*. Un homme fit un grand festin. Est-ce pour le régal de doctrine dont nous sortions qu'il figurait au programme ? De luxueuses vocalises drapent la majesté du texte. Reconnaissons avec plaisir que les chœurs l'ont très bien phrasé. Le chant de *l'Iste Confessor* fut, à notre avis, moins parfait. Telles voix qui excellent dans les pièces neumées chantent moins bien les mélodies syllabiques : c'est une preuve qu'il ne faut jamais abandonner les exercices de lecture. Les Bénédictins ne chantent si bien que parce qu'ils lisent parfaitement. La prière finale fut un splendide et émouvant cantique d'Oberlé :

*Des morts la voix qui se lamente,  
Fait taire les bruits importuns.*

Il préludait à la messe du lendemain, sur un air grave et lent, qui à la majesté des plus beaux chorals, sans en garder les formes rigides, et la coupe uniforme. Qu'il porte aux défunts notre ultime pensée, selon l'usage de la liturgie.

*Fidelium animæ per misericordiam Dei requiescant in pace.*

\* \* \*

Le mardi, à 8 h. 1/2, Mgr Leclercq, doyen de Saint-Christophe, célébrait la Messe Solennelle, à la mémoire des soldats

morts pour la patrie, Une délicate pensée y associait les artistes et les musiciens d'église. La présence de Mgr de Croy, évêque de Tournai, qui avait pris place sur un trône en face de Mgr Charost, apportait les encouragements de l'épiscopat belge, et le salut de Tournai, la ville artiste dont les concerts annuels, rivalisant avec les chants de la cathédrale, ont porté au loin la réputation. La fête de Saint Lin, du rite semi-double, permettait de célébrer la messe de Requiem. M. Dierickx l'avait harmonisée avec le scrupuleux souci de respecter la souplesse rythmique de la mélodie grégorienne. Mais n'est-ce pas une impossible gageure ? Ni le goût sûr de l'harmonisateur, ni les qualités de l'exécution ne réussirent à désarmer la critique. Nous applaudissons à ce bon goût. C'est le but des congrès que ces expériences soient faites. Que le jugement des congressistes fasse école, en notre pays. La musique de la messe des morts est si belle, si adéquate aux paroles, si lumineuse et si sobre qu'aucune surcharge ne lui agréé. Bien chantée, elle se suffit. L'harmonie, souvent, n'est qu'un palliatif à la rudesse des voix et à la médiocrité de l'interprétation. — Les chœurs grégoriens, presque silencieux, chantaient cependant l'Offertoire, et le *Libera*. Le *Domine Jesu Christe* est une de ces calmes prières qui recueillent les âmes, et les introduisent en un sentiment de surnaturelle confiance, aux mystérieuses profondeurs du mystère eucharistique. Pourquoi les versets du *Libera* n'ont-ils pas été chantés par les enfants, dont les jolies voix auraient si bien rendu le verset du trait ?

Si remplies que soient les journées du Congrès, les séances et les offices sont toujours de plus en plus suivis. Il y avait foule à 6 h. pour les premières Vêpres de Notre-Dame de la Merci. On sent que l'office est connu. L'année précédente, il avait été préparé avec soin, à l'occasion de la Journée liturgique de Notre-Dame, à Tourcoing.

Aussi l'exécution est-elle excellente. La psalmodie est plus nette, plus calme, plus priante. On a davantage l'impression d'un art qui se possède, et qui prie sans contrainte...

Les belles antiennes à la Reine des cieux, s'élèvent avec un charme indicible. D'office en office, le bienfait de la prière chantée se fait sentir aux choristes eux-mêmes. N'est-ce pas le vœu de l'Apôtre : « *Enivrez-vous du Saint-Esprit, en chantant des psaumes, des hymnes et des cantiques spirituels ?* » Ce charisme divin nous prépare à comprendre les bienfaits d'ordre social, que la liturgie catholique assure à la terre, et dont M. l'abbé Thellier de Poncheville, avec une incomparable éloquence, fera le thème de son discours.

Au salut, l'*O Sacrum convivium* de Viadana permet au chœur de Saint-Christophe de faire valoir les belles sonorités de ses



voix d'hommes. Si le motet est connu, on ne l'entend point sans un plaisir nouveau. Les élèves du grand séminaire l'avaient, eux aussi, à leur programme de fêtes. Ils y mettaient un accent de prière qui n'a pas été surpassé. R. Terry a deux fois encore les honneurs du programme ; par une hymne latine *O gloriosa Virginum* dont les chœurs de dames détaillent, dans un style très nuancé, les délicieuses strophes, et par un cantique à la Vierge : *Quels beaux noms Dieu vous donne*, une perle à côté de tant d'autres.

Un simple *Tantum ergo*, en plain-chant, par l'ensemble des voix, termine le salut. Il en est de certains airs, comme du bon pain. On ne s'en fatigue jamais.

\* \* \*

La troisième journée du Congrès comportait au programme le chef-d'œuvre de Palestrina, la *Missa di Papa Marcelli*. Il y avait grande affluence à Saint-Christophe pour l'entendre. De nombreux amateurs étaient venus de Lille et de la région. La grand-messe est célébrée par M. le vicaire général Lecomte, un fervent promoteur de l'action liturgique dans le diocèse de Lille. Comme les jours précédents, les textes grégoriens, dit *La Croix*, furent merveilleusement chantés, tout particulièrement l'*Ave Maria* de l'Offertoire, une des plus exquises mélodies de l'édition vaticane, et qui fut phrasé, sans accompagnement, par les scholæ. Ce fut incontestablement le limpide joyau de la cérémonie.

Quant à l'œuvre de Palestrina, c'est un monument, d'une architecture puissante et d'une géniale splendeur. Il y a de l'audace à oser l'entreprendre, et c'est une preuve de valeur musicale de la traduire convenablement. Y a-t-il tant de maîtrises capables d'aborder l'œuvre ? Il semble plus audacieux encore de la mettre au pupitre, quand on n'a pas la longue pratique du style polyphonique des maîtres de la Renaissance. Aussi les chœurs de Saint-Christophe méritent toutes nos félicitations. Les parties de soprani et d'alti étaient confiées aux enfants de la « Cantoria. » (1) Il faut rendre un hommage mérité à la vaillance de ces jeunes artistes et aux qualités vocales dont ils ont fait preuve. Regrettons toutefois leur petit nombre. C'était soixante-dix à quatre-vingts voix qu'il eût fallu, au lieu d'une quarantaine, pour équilibrer l'imposante masse sonore des chœurs d'hommes. — N'y a-t-il pas eu aussi quelque incon-

---

(1) La *Cantoria* est une école de Chant liturgique, fondée à Paris en 1915, par M. Jules Mcunier, en faveur des orphelins de guerre.

vénient à faire appel à des concours étrangers, si excellents qu'ils soient ? Le bon travail, en ce genre de musique, commence aux répétitions d'ensemble. C'est là que l'œuvre se révèle lentement aux chanteurs eux-mêmes, là qu'ils en acquièrent la pleine intelligence, là que s'accuse à toutes les parties, avec le relief voulu, le nerveux dessin des sujets, qui seul impose au public la compréhension de l'œuvre.

On nous pardonnera cette liberté de parole avant de louer le magnifique effort accompli. Nous avons admiré le *Benedictus*, dont le beau dessin mélodique enveloppe d'adoration la victime immolée. La maîtrise de Saint-Christophe reprendra cette œuvre grandiose dans la pleine maturité de ses moyens.

La tradition romaine, mieux connue grâce aux lumineuses explications du maître Don Refice, permettra de rectifier même quelques nuances d'interprétation, rédigées par Charles Bordes lui-même.

La soirée comportait l'office de *Complies*, l'admirable prière du soir liturgique, modestement et religieusement chantée. Il fut présidé par le R.P. Dom Lefebvre. Pour achever dignement cette journée déjà si féconde, Mgr Louis Glorieux, « enfant de Tourcoing », chanoine de Sainte-Marie Majeure, dont l'action aussi délicate qu'efficace avait secondé si précieusement les desseins des organisateurs, nous donnait, avec l'autorité du théologien et le charme du lettré, une instruction très substantielle sur *l'Excellence de la Messe solennelle*, prélude magistral à la Grand-Messe du lendemain. Un salut Palestrinien nous maintenait jusqu'au bout dans la note du jour. Les maîtres italiens, espagnols, français, belges y voisinaient, harmonieusement groupés et présentés avec art, et sur tous ces grands noms, qu'il avait contribué à faire connaître, plana la mémoire de Charles Bordes, en qui l'artiste égalait l'archéologue. Les formules de son cantique, *O Vierge Marie*, en forme de Litanies, passaient, alertes, des timbres clairs aux timbres graves, fusionnées ensuite pour une large invocation : « Vierge Marie, priez pour nous. »

\* \* \*

Nous n'insisterons guère sur la journée de jeudi. La fête simple autorisait à chanter la messe votive du Saint-Sacrement. Elle fut célébrée par M. le chanoine Dehove, vice-président de la commission diocésaine du chant, directeur de *La Voix de l'Eglise*. Les mélodies grégoriennes suffisent à en soutenir l'intérêt. Elles sont connues. L'Introït *Cibavit* commence si bien la messe, en présentant aux fidèles cet aliment divin fait de pure fleur de froment, et ce miel délicieux que transpire la pierre. Les chœurs

le chantent avec l'enthousiasme de leur piété eucharistique. Les sopranes sont, à l'*Alleluia*, les porte-paroles sublimes du Sauveur. « Ma chair est vraiment une nourriture et mon sang un breuvage. » Si riches qu'en soient les vocalises et si ample la phrase, nos jeunes artistes les détaillent avec un beau sentiment d'art.

Les textes de la Messe trouvèrent en M. le chanoine Leleu un éloquent interprète et un commentateur digne des anciens âges. L'organiste, à son tour, les illustra, en empruntant à nos musiciens français, quelques-unes de leurs plus belles œuvres.

Le chant final fut un cantique de Dom A. Deprez, dans la manière originale de ce religieux artiste, en qui l'inspiration grégorienne n'a point tari la source des riches harmonies.

*Voix de la Terre, et voix des cieux,  
Chantons le Christ en son mystère  
Vive Jésus...*

A 5 heures, un court salut permettait d'entendre, après quelques pièces grégoriennes toujours goûtées, un *Tantum ergo*, sur un des plus beaux chorals de Bach. Chanté avec une majestueuse gravité, il permit de jouir des géniales harmonies qui le drapent. La journée a été une fois encore bien remplie : il ne reste plus qu'à dire son *Nunc dimittis*, selon l'usage liturgique. C'est Charles Bordes qui nous en fournit l'occasion, avec la prière extatique de son cantique *Rappelez-moi, Seigneur, dans votre paix profond*. Elle ne devait pas être la dernière joie de cette journée. Un merveilleux récital d'orgue donné le soir, à Saint-Christophe, devant une église remplie d'auditeurs, par M. Marcel Dupré, leur réservait les plus artistiques jouissances.

\*  
\* \*  
\*

Une journée intéressante au plus haut chef fut celle du vendredi, consacrée à la musique moderne. Dans la marche ascensionnelle de l'art, n'y a-t-il point à tous les âges des découvertes nouvelles ? Chaque époque ne doit-elle pas essayer de traduire en chefs-d'œuvre les éternelles vérités que chante la liturgie ? Soucieux d'adapter aux exigences liturgiques les formules nouvelles, chaque âge se livre à des efforts qu'il faut encourager. Pie X le dit expressément. Ce fut la pensée des organisateurs du Congrès. On s'imagine bien d'ailleurs qu'il ne sera pas toujours aisé au milieu de tant de productions de valeur que l'émulation fait éclore, de discerner d'une main sûre ce qui est plus parfait. Est-ce aux œuvres faciles et moyennes qu'ira le suffrage du

jury ? Jusqu'où l'esprit d'invention, ou de progrès, portera-t-il ses audaces ? Qui sera juge des libertés permises ou des licences outrées ? C'est tout un problème.

La *Missa Dominicalis* (1) de Jos. Winnubst, pour avoir été couronnée à l'unanimité du jury, est-elle sans défaut ? Je n'oserais le dire. Il est aisé toutefois de découvrir ses mérites. Un beau thème grégorien — qui l'apparente à telles œuvres de Bach — lui donne nettement figure religieuse. Il saura vivifier toute l'œuvre. On ne niera pas qu'elle ne soit originale, et écrite par un homme du métier.

Certes, on n'a pas ménagé à l'organiste le travail, ni aux chœurs les difficultés d'intonation. C'est au point de la rendre peu pratiqué, sauf peut-être en cette bienheureuse terre des Pays-Bas, où l'on m'assure que les maîtrises de première force sont légion. Était-ce une raison de la proscrire ? Ses mérites l'imposaient. Originalité de l'écriture, souplesse et discrétion dans la déclamation du texte, dignité et retenue, souci du développement à la manière des belles pièces grégoriennes, avec apodose et protase bien ménagées, coloration chaude, de l'enthousiasme, du pathétique, et partout un air de noblesse, malgré quelques effets de chromatisme contestables. Les chœurs, conquis par l'œuvre, l'ont chantée avec un véritable bonheur ; on les sentait vibrer à l'unisson du maître. Dociles à la baguette qui les avait si souvent menés au succès, ils ont affronté sans accrocs les difficultés. Telle phrase du *Kyrie* impressionnait par ses appels éplorés, tel *Hosannah* par la majesté de ses acclamations, l'*Agnus* par la sérénité de sa prière.

Nous aurions aimé nous réconcilier avec le *Gloria*, dont le morcellement, dans sa première partie, nous avait frappé à la lecture. L'exécution n'a pas atténué cette impression.

Cette légère critique rendra plus sincère notre hommage au talent du compositeur, à la conscience artistique des chanteurs. Nous mentionnerons à peine la fatigue des voix, qui faillit compromettre — ne fût-ce qu'un instant — la justesse.

A l'évangile, M. le chanoine Dutoit montrait en théologien et en esthète, le rôle de la tradition et du progrès dans le développement de l'art sacré.

Le salut du soir était encore réservé aux lauréats du Congrès.

Le *Domine Deus*, de Dom Kreps, est une fort jolie prière, simple et chantante, et bien adaptée à la tessiture des voix.

Le *Benedicta et venerabilis es*, de M. Paul Delnatte, est d'une écriture correcte, aisée ; œuvre sans prétention, comme le mo-

---

(1) La messe solennelle fut célébrée par M. le Chanoine E. Descamps, délégué par Mgr de Lille pour présider les séances préparatoires au Congrès.



deste qui l'a écrite, elle est un Répons de bon style, et de facture soignée.

Le *Tantum ergo* n'est pas moins réussi ; il développe dans un rythme large, une belle phrase, présentée en canon, où le compositeur a fait passer toute sa foi chrétienne.

Le cantique final, malgré sa forme originale, la solide beauté du poème, le souci chez le musicien de varier la facture des couplets, m'a rappelé le mot de Gounod, qu'il est plus difficile d'écrire un parfait cantique qu'une scène d'opéra. Il se peut que l'inspiration ait été gênée par le rythme volontairement rapide.

\* \* \*

Et nous voilà au samedi. *La Croix* note que la semaine va *crescendo*... « La ferveur religieuse et l'enthousiasme ardent des adhérents, s'exaltent de jour en jour. »

Elle ajoute : « Le samedi a marqué un point culminant. Ce fut la journée populaire, la journée bénédictine, la journée cardinalice... Ce fut peut-être celle où se manifesta la plus grande ferveur, la piété la plus profonde : et j'ose dire que ce fut la plus belle et la plus complètement artistique. » Que pourrait-on désirer de plus ?

Tous ces résultats furent obtenus par la liturgie et le chant grégorien, l'une encadrant l'autre. Dans la majesté de l'office pontifical, où évoluaient gravement, sous le froc bénédictin, les silhouettes de moines, il ne fallait pas d'autre musique. Elle était l'hommage des congressistes au patriarche (1), qui a restauré en notre temps et en France l'ordre bénédictin, l'hommage aussi aux grandes figures de moines, vénérées des grégorianistes (2), dont les illustres travaux ont rendu au monde la mélodie de nos antiques offices, et insufflé l'âme de prière qui les transfigure. L'admiration et la reconnaissance les unissent, tels nos deux grands maréchaux, eux qui furent les organisateurs de la victoire grégorienne.

Jamais l'église de Saint-Christophe ne connut de si calmes et si religieuses solennités. Pour donner asile à la gracieuse théorie des moinillons, en soutane blanche et scapulaire noir, et aux dix-huit officiants qui gravitaient autour du pontife, le chœur de la belle église était pour cette fois trop étroit. Il eût fallu une de nos grandes cathédrales.

Le somptueux cortège des évêques, et des prélats, et du clergé peupla les trônes et les stalles. Puis entra l'abbé pontifiant et

(1) Dom Guéranger.

(2) Dom Pothier et Dom Mocquereau.

son escorte d'assistants, magnifiquement vêtus d'amples et somptueux ornements rouges. Les chantres eux-mêmes, dans leurs chapes de pourpre, prenaient place sur des fauteuils surélevés, en tête de la schola. En face du trône de l'officiant, se trouvaient ceux de Mgr Charost, et de Mgr de la Villerabel, évêque d'Amiens.

La Messe fut chantée en grégorien, plus parfaitement encore, s'il est possible, que les jours précédents. Les saints martyrs Côme et Damien s'étonnaient, vu leur rite semi-double, de recevoir aujourd'hui pareil honneur. Leur mémoire a survécu à celle de leurs persécuteurs. Cette sagesse des saints que chante l'Introït, c'est pour eux d'avoir souffert la torture, la lapidation, les brasiers ardents, la hache du bourreau et la mort sanglante. Chaque année, l'Eglise vénère les deux frères médecins que l'Arabie envoya à Rome donner le témoignage du sang. Il dut être spécialement illustre, puisqu'il a valu à ces étrangers les honneurs du Canon romain, où ils sont cités tous les jours. « L'assemblée chrétienne publie leurs louanges, leur nom vivra dans les siècles sans fin. » Ce sont les paroles de l'Introït. Que dire de la mélodie qui les accompagne, de son exorde si franc à la dominante, de ses lumineuses ascensions qui portent la louange à son apogée, comme pour la faire éclater dans toute l'Eglise ? Il y règne une joie, une certitude, une ardeur de foi communicatives. Les chœurs, s'ils sont bien stylés, n'ont qu'à se livrer à leur dévotion. Ce sera un beau chant et une parfaite prière.

Le *Kyrie Clemens Rector* qui suit, est bien propre à faire valoir les ressources vocales d'un chœur nombreux. Des trois thèmes qui les composent, et qui suffisent aux combinaisons les plus variées, le premier, calme et confiant, s'élève avec une indicible sérénité ; le second, grave et imposant, nous plonge dans l'humilité de notre misère ; le troisième enfin, soulève le premier et le dernier *Christe* d'un tel souffle d'assurance qu'il révèle l'excellence du médiateur imploré. Les Invocations au Saint-Esprit ont enrichi encore les thèmes du début. Les deux chœurs se les renvoient, les font suivre de vocalises nouvelles, avant de s'unir à la cadence finale, pour un ultime appel à la pitié.

Où trouver un *Kyrie* plus dramatique, plus impressionnant, j'allais ajouter plus dogmatique ? La première invocation est chantée par les voix élevées, la deuxième par les voix graves, la troisième par toutes les voix, et cette disposition agrémenté l'effet.

Les oraisons de la Messe, à l'autel ; l'Épître, l'Évangile, aux ambons placés à l'entrée du chœur, sont chantés avec toute la perfection monacale.

Je mentionne le verset du Graduel, exécuté par les chantres en chape. Belles paroles, belle mélodie, belle exécution. « *Tou*

*proche est le Seigneur des hommes au cœur affligé pour sauver les humbles d'esprit.* »

L'*Aleluia Hæc est vera fraternitas*, magnifique dans les deux martyrs une fraternité plus belle que celle du sang, la vraie fraternité qui a vaincu le crime, suivi le Christ, conquis le royaume des cieux. Il fallait des voix fraîches pour traduire cette gracieuse méloodie, réservée encore aux enfants costumés, cette fois, en moines... Ils la modulèrent avec art et avec piété.

« Les rites sacrés se déroulèrent dans une calme et harmonieuse majesté... Sous les arceaux gothiques, dans cette ambiance de sons immatériels, la symphonie religieuse, le drame sacré qui se déroulaient au chœur, nous transportaient, malgré nous, à sept ou huit siècles en arrière. »

Visions du passé, visions d'avenir s'harmonisaient en la vie présente de l'Eglise, qui est de tous les temps.

Dom Winoc Barbry, revêtu de la dalmatique, nous parla de la beauté du chant grégorien avec l'âme d'un moine, doublé d'un poète et d'un artiste.

Un cantique d'Alexandre Guilmant, chanté par les dames, et dont les premières notes rappellent l'*Ave Regina cælorum* de l'édition vaticane, permet d'apprécier la douceur et la souple docilité des voix.

LES VÊPRES PONTIFICALES nous réservaient un double honneur. Elles étaient présidées par le Révérendissime Dom Carlyle, abbé de Caldey (Angleterre). Nulle présence n'était plus significative de l'influence profonde qu'exerce la liturgie. N'est-ce pas le bréviaire et le Missel Romain qui ramenèrent à l'unité de la foi le monastère de moines anglicans dont il est l'âme.

L'Angleterre était représentée par cet illustre converti ; l'Eglise de France, par Son Eminence le cardinal Dubois, dont la présence au trône constituait le plus haut encouragement et le plus illustre patronage.

Cet office fut splendide d'un bout à l'autre. Il rappela le bienheureux temps où les fidèles préludaient au dimanche par les Vêpres du samedi. A une telle assemblée, il fallait une magnifique parole. Elle nous fut donnée, avec science, avec autorité, avec éloquence, par le Révérendissime Dom Janssens.

Le court salut qui clôtura la cérémonie et le triomphal cantique de Charles Bordes : *Martyrs, votre force au supplice...*, terminèrent dignement une semaine si féconde en émotions religieuses.

\* \* \*

Pour la journée de clôture, un peuple immense, avide de grandioses spectacles liturgiques remplissait les nefs de Saint-

Christophe ; la messe pontificale était fixée à dix heures. Les sonorités triomphales du *Christus vincit* annoncent l'entrée au chœur des prélats et des abbés, qui précèdent le Cardinal Dubois, archevêque de Rouen. Un second cortège introduit le pontife célébrant, Sa Grandeur Mgr Charost, qui officie en personne à cette dernière Grand-Messe du Congrès. Les RR. Pères bénédictins l'assistent, mais les voyantes couleurs de la Messe des Martyrs ont fait place au beau vert des dimanches après la Pentecôte. Les chantres sont à leur siège, drapés dans leurs chapes vertes.

Au début de la messe, Son Eminence le Cardinal Dubois monte en chaire pour expliquer, dans un langage simple, précis et vivant, le drame qui va s'accomplir et dont nous sommes, avec le Christ, les acteurs. Quand Mgr Charost regagne l'autel, les voix s'élèvent plus nourries que jamais, pour chanter dans l'Introït le Dieu « plein de suavité, de douceur, de débordante miséricorde sur tous ceux qui l'invoquent. »

Aux groupes de chant s'est jointe l'excellente phalange de Lille-Hellemmes, renommée dans la banlieue lilloise pour la perfection de ses exécutions grégoriennes.

Puis la tribune de Saint-Christophe exécute la Messe en la du chanoine Boyer. C'est une œuvre toute française, qui paraphrase, en un style simple et clair, le texte liturgique. Sévère d'allure, chaude cependant, et intimement religieuse, elle fait honneur au maître qui a écrit tant de belles pages. L'interprétation, sous l'artistique direction de M. Wattinne, fut excellente. Le *Kyrie* s'élève doucement, sur une phrase des basses. La rentrée des parties accroît l'intérêt et ménage l'intensité jusqu'aux puissants appels qui le terminent. Au *Gloria*, la supplication du *Qui tollis* se détache en un trio vocal suave et pur.

Le *Credo* est disposé d'une façon originale. Une double phrase de chant grégorien (*Credo III*) alterne avec la phrase musicale de la tribune. Si variés qu'en puissent être les effets, cette interruption de la mélodie grégorienne paralyse l'allure, et le mélange de style nuit à l'unité. Je soupçonne le chanoine Boyer d'avoir fait cette concession à des chantres, mal gagnés à l'art grégorien, et qu'il voulait amener sans brusquerie. L'effet nous paraît mauvais. Tout autre est le *Sanctus*, dont les larges tenues et les vibrants accords préparent des *Hosanna* triomphants.

Les mélodies grégoriennes du Graduel, de l'Offertoire, et de la Communion, ont été interprétées avec une perfection toujours aussi haute, dit *La Croix*. Au risque de paraître monotone, mentionnons le charme exquis du verset alleluiatique. Il fut chanté par deux voix d'enfants, un peu timides peut-être, mais combien pures. « Chantez au Seigneur un cantique nou-



veau, » disait le texte, et la mélodie, par l'inlassable parallélisme de ses rimes, semblait insinuer que ce cantique est toujours ancien, et toujours nouveau, parce qu'il est l'éternel cantique de l'amour.

L'Offertoire, tiré du psaume 39, y ajoute un confiant appel du juste opprimé, à l'appui du Seigneur contre ses ennemis. La coupe accuse le genre responsorial, que l'exécution met en relief, en confiant à l'ensemble des chœurs l'invocation *Domine, in auxilium meum respice*, qui sert de refrain, tandis que le verset est exécuté par un groupe de chantres. Les phrases en sont reposantes. La mélodie, obstinément établie sur la corde récitative du fa, semble traduire le calme abandon d'une âme qui se confie en Dieu.

D'un tout autre effet sont les enthousiastes acclamations du *Christus vincit*, tant l'art grégorien paraît inépuisable dans ses moyens expressifs. Les louanges, les supplications, les demandes, les invocations, les vœux ardents s'y pressent, en un rythme vivant, en un rapide et grandiose colloque des chantres et des chœurs populaires. Impossible de nier le souffle puissant qui les anime. Le reporter de *La Croix* les apprécie en ces termes : « Elles sont d'une splendeur de paroles et d'une puissance musicale incomparables. Je les aurais voulues plus haletantes encore, mêlant les airs de triomphe aux supplications les plus éperdues ; mais elles n'en ont pas moins produit une impression profonde sur l'immense assistance, et ont arraché des larmes à plus d'un congressiste. »

Une œuvre inédite de M. de la Tombelle, *Pro Patria*, jouée par l'artiste lui-même au grand orgue, emplit de sonorités le vaisseau de Saint-Christophe, tandis que le majestueux cortège regagnait la sacristie.

La salle des fêtes de la maison des œuvres qui avait réuni les congressistes pour le fécond labeur des séances d'étude groupait à 3 heures, sous la présidence de Son Eminence le Cardinal Dubois, et de Monseigneur Charost, un public de choix pour la séance de clôture. Il ne nous appartient pas de résumer le bref et substantiel discours où M. l'abbé Bayart, après avoir remercié nos hôtes éminents, formula les conclusions et les vœux du Congrès. Ils furent une fois de plus un appel au travail obstiné et à l'organisation féconde.

Pour cette séance, la direction du Congrès réservait à ses auditeurs, une splendide audition. M. de la Tombelle y avait les honneurs du programme, à côté du grand Haendel, dont il avait transcrit pour chœurs et orchestre une fugue pour clavecin ; à côté du maître génial Orlande de Lassus, dans un de ses clairs

et délicieux *Cantiques polyphoniques* à quatre voix mixtes ; à côté surtout de l'angélique maître César Franck dont toujours les Anges nous ravissent, dans les airs et les chœurs de *Rédemption*. « L'Abbaye », de M. de la Tombelle, ouvrant la série de ces belles œuvres, évoquait le cadre merveilleux, où la prière et le génie des moines peuplent la solitude de chefs-d'œuvre et de vertus. La partition est claire, chantante à la manière de Gounod, lumineuse et sereine à la manière de Franck. Elle unit la simplicité à la grâce, la pureté des lignes à la sincérité de l'expression. En un temps où le monde proscrit les moines, elle magnifie leur action bienfaisante et civilisatrice.

L'exécution de ces belles pages fut excellente et valut au maître, au directeur, aux solistes, aux chœurs, et à l'orchestre, les plus enthousiastes applaudissements.

Il ne restait plus qu'à chanter Vêpres, et à prendre congé de l'église Saint-Christophe. Nos fêtes, ouvertes sous les auspices de l'apôtre Saint-Matthieu, s'achevaient aux premières Vêpres de l'archange Saint-Michel. Elles nous avaient permis de rivaliser avec les chœurs angéliques dans la psalmodie de la terre, fille de celle du ciel. Elles nous associaient, pour finir, à l'éloge de Michel dont l'Eglise de l'éternité fait aujourd'hui avec l'Eglise du temps, retentir le nom, et mettaient notre œuvre sous sa puissante égide.

Ces Vêpres Pontificales furent le splendide couronnement de la semaine. Son Eminence le Cardinal Dubois officiait, dans toute la majesté de la pourpre romaine. Intonations, oraisons furent proférées d'une voix puissante et pleine qui impressionnait l'assemblée. Ce fut aussi dans l'enthousiasme de la piété et de l'art que des centaines de voix chantèrent les versets des psaumes, les refrains des antiennes, les strophes de l'hymne, les *Amen* des oraisons, tantôt avec la variété de l'alternance, tantôt dans la cohésion puissante de l'unisson.

Tous ceux que le travail avait retenus en semaine étaient là, sans que le grand nombre fit tort à la précision du rythme. La prière de tout ce peuple s'élevait dans l'union des âmes comme dans l'expression de la beauté. L'exécution fut parfaite.

Les accents du *Magnificat*, rehaussé d'un délicat contrepoint fleuri, prirent une ampleur d'une incomparable majesté. Toutes ces qualités furent mises en relief par l'éloquent discours de Mgr l'évêque de Lille. C'était la parole du chef, qui, la manœuvre finie, décerne l'éloge, précise les buts atteints, remercie officiers et soldats. Nous ne nous permettrons pas d'en affaiblir l'effet par une pâle analyse. Qu'il nous soit permis toutefois d'en retenir les derniers conseils, où l'évêque pressa ses diocésains de continuer leur croisade en faveur du chant grégorien. Par lui, rapprochons de Dieu la société qui s'enlise dans un sensualisme

étouffant. Le chant grégorien porte le verbe du Christ au cœur du peuple. Il ajoute à la parole divine une force nouvelle, sans laquelle, peut-être, elle n'aurait ni tout son sens, ni toute son efficacité. Et dans une splendide envolée, appliquant au chant sacré le verset du psalmiste : *Spem tua et pietatitudinem tuam...*, Sa Grandeur conclut :

« Avance-toi, avec ta beauté et ton éclat ; pacifique conquérant, ouvre en ce siècle des routes nouvelles pour atteindre l'âme populaire. »

Au Salut, les notes triomphales du *Te Deum* dirent à Dieu la reconnaissance de ses enfants ; enfin dans un irrésistible besoin d'adoration commune, le peuple tout entier qui remplissait les nef, obéissant spontanément au geste inattendu du chef de chœur, chanta, en un grandiose et religieux unisson, le *Tantum ergo* grégorien, avant de s'incliner sous la bénédiction du Dieu de l'Eucharistie.

Ce geste est d'un symbolisme éloquent.

Jeter aux pieds du Christ, Roi et Sauveur des siècles, les foules qui affluent dans nos temples, pour les attacher à son service et les vouer à son culte, c'est le but même de ceux qui, fidèles à la pensée du Pape Pie X, ont organisé le Congrès de Tourcoing. Leur effort avait été béni, le travail fécond avait rempli les journées, uni à la prière liturgique, les échanges de vues francs et cordiaux avaient resserré les liens de l'amitié, les critiques elles-mêmes, toujours empreintes de bienveillance, éclairé les débats. Les congressistes quittèrent Tourcoing, emportant avec le souvenir un stimulant nouveau, louant la foi, la piété, et l'exquise hospitalité tourquennoises.

## LA DOCTRINE DU CONGRÈS

---

« *Facere et docere.* » Pratiquer et enseigner, telle est la méthode d'apostolat que Notre-Seigneur nous a léguée : elle fut excellemment féconde pour les congressistes de Tourcoing. A côté des offices vraiment modèles, qui, une fois de plus, ont déterminé chez tous les assistants des convictions mébranlables, la partie doctrinale du Congrès a donné pleine satisfaction aux intelligences en quête du pourquoi et du comment. Les sermons, les rapports, les conférences, les discussions, les échanges de vues, les toasts même, ont fourni aux orateurs du Congrès l'occasion

d'exposer une synthèse très développée de la théorie de la musique sacrée.

Le compte-rendu général du Congrès donne intégralement tous ces discours et sera dès lors comme le livre de chevet de tout musicien d'église. Il n'est question dans cet article que de dégager les points essentiels de cette doctrine et d'en faire apparaître les grandes lignes qui les relient en un tout d'une rigoureuse logique.

Un principe incontestable commande toute cette théorie : la musique sacrée est partie intégrante de la liturgie. Ce sont les termes mêmes du *Motu Proprio*. Nous avons constaté que tous les congressistes sans exception étaient pleinement et pratiquement convaincus de la valeur fondamentale de cette vérité. Ils font de la musique, oui, mais cette musique, c'est de la liturgie, c'est d'abord de la liturgie. (1)

De là il suit que le compositeur, le chanteur, l'auditeur même, doivent avant tout se pénétrer de l'esprit de la liturgie et en vivre aussi pleinement que possible : la restauration de la musique sacrée selon l'esprit de l'Eglise ne sera possible que si parallèlement et préalablement la vie liturgique est remise en honneur. (2) Voilà pour le fond.

Quant à la forme que la musique sacrée peut revêtir, elle devra, pour être bonne, être d'abord adaptée à la liturgie, et pratiquement, soumise aux prescriptions positives, si minutieuses soient-elles, qu'il plaira à l'Eglise, dans sa sagesse, de lui imposer. Si toute musique n'est pas propre à louer Dieu, à plus forte raison ne sera liturgique, ne sera sacrée, que celle que l'Eglise officiellement acceptera, élira comme sienne.

De cette musique de l'Eglise, il fallait montrer le caractère artistique.

Et d'abord du chant grégorien. On n'ose plus maintenant dire trop haut que ce chant n'est pas beau : quelques-uns osent à peine avouer qu'ils ne « distinguent pas très bien. » Que n'ont-ils pas entendu les magistrales leçons d'esthétique grégorienne que chaque orateur, je crois, même à propos d'autres sujets, se trouvait amené à nous donner. (3) N'en retenons qu'une seule, que Mgr l'Evêque de Lille exposa avec tant d'autorité, quand il montra à quel point les mélodies grégoriennes épousent le texte qu'elles mettent, elles seules, dans leur plein relief liturgique.

De la musique polyphonique de l'époque de la Renaissance, il importe aussi de bien comprendre la valeur liturgique : elle

(1) Sermon du R. P. Mahieu.

(2) Rapport de M. l'abbé Ch. Vandewalle, de M. l'abbé Descamps, etc.

(3) Sermons du Rme Dom Laurent Janssens : conférences de Dom David, de MM. Raugel, de la Tombelle.



nous paraît froide et compliquée : en réalité elle est sincère et vivante, et en particulier le souci et le naturel de la déclamation en sont les qualités maîtresses : s'il nous arrive de ne pas la comprendre, c'est qu'en pauvres musiciens du XX<sup>e</sup> siècle, nous voulons y chercher des effets d'harmonie, au lieu d'y écouter chanter des phrases groupées en périodes sagement équilibrées. (1)

Reste alors la musique moderne. (2) Il est bien entendu qu'il existe un malheureux répertoire que la liturgie répudie à tout jamais, parce qu'elle n'y peut trouver rien qui soit digne d'elle. Pourtant, il peut, il doit y avoir une musique liturgique moderne : elle se fait, c'est la musique de l'avenir, et, comme l'a fort bien dit M. de la Tombelle, le *Motu Proprio* de Pie X, — le « bréviaire du goût » — est un guide et un encouragement pour les artistes qui veulent se consacrer au service de la liturgie.

Toutes ces considérations reçoivent de l'histoire d'éclatantes confirmations : histoire du cantique populaire (3), histoire de l'orgue (4), histoire de l'école musicale franco-belge au XV<sup>e</sup> siècle (5), — histoire même du mouvement actuel de restauration. Tout cet ensemble de faits anciens et nouveaux rappelés ou révélés au cours du Congrès, aurait suffi à mettre en évidence les notes esthétiques de la musique sacrée.

Or on ne s'improvise pas artiste. Quelles que soient les dispositions naturelles d'un sujet, il lui faut une culture. D'autre part, l'éducation fait jaillir même d'un sujet ingrat au moins un minimum de « musicalité. » C'est pourquoi les préoccupations pratiques des congressistes se sont tournées vers l'enseignement, ou pour mieux dire, vers la formation des chanteurs et musiciens d'église. La conclusion presque unique des travaux de chaque journée était un refrain de cette sorte : enseignons, enseignons toujours. Dans des écoles spéciales en vue de la formation de professionnels (6), dans les écoles paroissiales en vue d'obtenir le plus tôt possible des offices dignement chantés (7), enfin, dans le cadre de l'enseignement primaire et secondaire, et même supérieur (8), en vue de former un peuple chrétien capable de

(1) Leçon pratique de Don Refice.

(2) Conférence de M. de la Tombelle.

(3) Conférence de M. Raugel.

(4) Conférence de M. l'abbé Bayart.

(5) Conférence de M. Gastoué.

(6) Rapport de M. l'abbé Van Huffel.

(7) Conférences de M. l'abbé C. Vandewalle et de M. l'abbé Méfray.

(8) M. le chanoine Mathias, M. l'abbé A. Vandewalle.

comprendre la vraie musique de l'Eglise et de participer par le chant à la prière liturgique (1).

Cette participation du peuple fidèle à la liturgie, le *Motu proprio* la signale comme la source première et nécessaire du véritable esprit chrétien. La force sanctifiante de la musique sacrée, sa valeur sociale, ce fut l'objet d'un des chapitres, les plus brillamment traités, du Congrès. A l'envi les orateurs affirmèrent, démontrèrent,—et les faits appuyaient leurs arguments, — que le premier devoir d'une société c'est le culte divin, et que le principal facteur du bien-être moral et matériel, c'est encore le culte divin (2) : et que plus le culte est vrai, plus étant vrai il est en même temps vraiment beau, plus la vie sociale en retire d'avantages. Si bien que le travail de restauration de la musique sacrée est non pas une œuvre secondaire, accessoire, agréable mais négligeable, mais un travail de première importance et de sérieuse urgence.

Telles sont les grandes lignes de la doctrine très cohérente exposée dans les séances du Congrès, et unanimement acclamée, professée. A ces points essentiels se rattachent toutes les idées émises par les congressistes, les propositions formulées, les vœux, les critiques mêmes. C'est pour cela sans doute que le Congrès fut si digne, si calme, si haut, si majestueux. C'est pour cela peut-être qu'il n'intéressa guère de braves gens qui sont d'église et de musique, mais qui n'ont pas encore compris qu'il y a une musique d'église qui n'est pas la musique du monde.

---

(1) Rapport de M. l'abbé J. Delporte.

(2) Sermon de M. Thellier de Poncheville.

## COMITÉ D'HONNEUR

---

L. L. E. E. les Cardinaux MERCIER, Archevêque de Malines ;  
LUÇON, Archevêque de Reims ;  
BOURNE, Archevêque de Westminster ;  
GASQUET, o. s. B., Président de la Congrégation Anglo Bénédictine, Rome ;  
DUBOIS, Archevêque de Rouen ;  
DUBOURG, Archevêque de Rennes ;  
Gaëtano BISLETI, Préfet de la Congrégation des Universités et Etudes de Rome.

N. N. S. S. les Archevêques et Evêques d'Albi, Alger, Amiens, Angers, Arras, Bayonne, Beauvais, Cambrai, Châlons, Evreux, Luçon, Metz, Nancy, Nevers, Nice, Orléans, Poitiers, Périgueux, Perpignan, La Rochelle, Saint-Dié, Soissons, Strasbourg, Tarbes, Versailles (France). Gand, Liège, Namur, Tournai (Belgique). Bois-le-Duc, Harlem, Ruremonde, Utrecht (Hollande). Plymouth (Angleterre).

Les Révérendissimes Pères Dom Pietro Ambrogio AMELLI o. s. B., Abbé de Sainte-Marie de Florence, Membre de la Congrégation des Rites ;

Dom Paul DELATTE o. s. B., Abbé de Solesmes ; (Quarr Abbey, Ile de Wight).

Dom Paul-Marie FERRETTI o. s. B., Abbé de Saint-Jean de Parme, Professeur de l'Ecole pontificale supérieure de musique sacrée, à Rome ;

Dom Joseph POTHIER o. s. B., Abbé de Saint-Wandrille ;

Dom Théodore NÈVE o. s. B., Abbé de Saint-André-lez-Bruges ;

Dom Laurent JANSSENS o. s. B., Abbé titulaire du Mont-Blandain et Secrétaire de la Commission Biblique, à Rome ;

Dom Aelred CARLYLE o. s. B., Abbé de Caldey-Insula (Angleterre).

Monseigneur Alfred MARGERIN P. D. A., Archidiacre de Lille ;

Monsieur le Vicaire Général LECOMTE, Archidiacre de Roubaix-Tourcoing ;

Monsieur le Vicaire Général JOURDIN, Archidiacre des Flandres ;

- Monseigneur Henri FREMAUX P. D. A., Président de la Commission diocésaine du Chant liturgique, Lille ;
- Le R. P. Angelo de SANTI S. J., à Rome, Président de l'École pontificale de chant grégorien et de musique sacrée, Président de l'Association Cécilienne d'Italie.
- Monseigneur Lorenzo PEROSI, Maître de chapelle perpétuel de la chapelle Sixtine.
- Monseigneur CASIMIRI P. D. A., Maître de chapelle de Saint-Jean de Latran ;
- Dom André MOCQUEREAU O. S. B., Directeur de la paléographie musicale, à Solesmes, (Quarr Abbey, Ile de Wight) ;
- Dom Anselme DÉPREZ O. S. B., Organiste de l'Abbaye de Maredsous ;
- Dom Maur SABLAYROLLES O. S. B., Besalu (Espagne) ;
- Dom Grégoire SUNOL O. S. B., de l'Abbaye de Montserrat (Espagne) ;
- Dom Lucien DAVID O. S. B., de l'Abbaye de Conques, Directeur de la Revue du chant grégorien ;
- Don Licinio REFICE, Maître de chapelle de Sainte-Marie Majeure ;
- Monseigneur Jules TIBERGHIEU, Prot. Ap. surn., Chanoine de Saint-Jean de Latran ;
- Monseigneur Gaston VANNEUFVILLE, Prot. Ap. surn., Chanoine de Saint-Jean de Latran ;
- Monseigneur Louis GLORIEUX, Prot. Ap. surn., Chanoine de Sainte-Marie Majeure ;
- Monsieur le Chanoine LESNE, Recteur de l'Université Catholique de Lille ;
- Monsieur le Chanoine VANDAME, Grand chantre de la Cathédrale de Lille ;
- Monsieur le Chanoine Cyprien BOYER, de Bergerac ;
- Monsieur le Chanoine Eugène CHAMINADE, de Périgueux ;
- Monsieur le Chanoine PERRUCHOT, Maître de chapelle à la Cathédrale de Monaco ;
- Monsieur le Chanoine JOACHIM, Maître de chapelle de la Cathédrale de Tournai ;
- Monsieur le Chanoine MARTY, de Perpignan ;
- Monsieur le Chanoine H. VAN DE WATTYNE, de Gand, Directeur de la « Musica Sacra ».
- Monsieur le Chanoine MATHIAS, Supérieur du Grand Séminaire, Directeur de l'Institut Saint-Léon, Strasbourg ;
- Monsieur le Chanoine VICTORI, de Strasbourg ;
- Monsieur le Chanoine DUTOIT, Secrétaire Général de l'Université Catholique de Lille ;



- Monsieur le Chanoine MASQUELIER, Directeur de la « Croix du Nord », à Lille ;
- Monsieur le Chanoine POULLET, Pro-Doyen de la paroisse Notre-Dame, Tourcoing.
- Monsieur le Chanoine LELEU, Supérieur de l'Institution libre du Sacré-Cœur, Tourcoing ;
- Monsieur l'Abbé W. P. H. JANSEN, Président de la Société St-Grégoire, dans les Pays-Bas ;
- Monsieur l'Abbé J. BOUR, Président de la Société des Organistes, Metz ;
- Monsieur l'Abbé MALAQUIN, Vice-Doyen, Curé de la paroisse du Sacré-Cœur, Tourcoing ;
- Monsieur l'Abbé Auguste VANDEWALLE, Curé de Steenwerck et ancien Maître de chapelle du Grand Séminaire de Lille ;
- MM. Th. DUBOIS, Membre de l'Institut ;  
 Vincent d'INDY, Directeur de la *Schola Cantorum*, Paris ;  
 DE LA TOMBELLE, Compositeur, Paris ;  
 Camille BELLAIGUE, Critique d'Art, Paris ;  
 Alexandre GEORGES, Organiste du grand orgue de Saint-Vincent de Paul, Paris ;  
 Marcel DUPRÉ, Grand prix de Rome ;  
 A. GASTOUÉ, Commandeur de Saint-Grégoire le Grand, Professeur à la *Schola Cantorum*, Directeur de la Tribune de St-Gervais, Paris ;  
 Jules MEUNIER, Maître de chapelle de Sainte-Clotilde, Directeur de la *Cantoria*, Paris ;  
 Félix RAUGEL, Maître de chapelle de Saint-Eustache, à Paris.

### Membres du Comité d'Organisation

- MONSEIGNEUR L'ÉVÊQUE DE LILLE, *Président du Congrès* ;
- M. le Chanoine DESCAMPS, Vicaire général, délégué de Monseigneur l'Evêque ;
- Monseigneur J.-B. LECLERCQ, Archiprêtre, doyen de Saint-Christophe ; M. le Chanoine DEHOVE, Professeur aux Facultés Catholiques, Directeur de la « Voix de l'Eglise », Vice-Président de la Commission diocésaine du chant liturgique, *Vice-Présidents* ;
- M. l'Abbé Paul BAYART, M. Charles WATTINNE, *Directeurs du Congrès* ;

- M. l'Abbé Charles VANDEWALLE, Maître de chapelle au Petit Séminaire ;  
 M. l'Abbé Jules DELPORTE, Maître de chapelle à l'Institution N.-D. des Victoires, Roubaix, *Secrétaire général* ;  
 M. Antoine DESTOMBES, *Trésorier* ;  
 M. Henri HUARD, *Secrétaire-adjoint*.

## MEMBRES :

- M. l'Abbé Jules BAUELLE, Membre de la Commission diocésaine du chant liturgique, Vicaire à Saint-Christophe ;  
 R. P. Dom Gaspar LEFEBVRE O. S. B., Prieur du monastère de Saint-André, près Bruges ;  
 MM. l'Abbé Alfonse VARRASSE, Aumônier de l'Institution de l'*Immaculée Conception* à Tourcoing ;  
 Abbé Maurice DELPORTE, Directeur de la Schola Saint-Philippe, Lannoy ;  
 Abbé Louis DESCAMPS, Directeur de la Schola Saint-Christophe, Tourcoing ;  
 Abbé Louis DESMARCHELIER, Maître de chapelle à l'Institution libre du Sacré-Cœur, Tourcoing ;  
 Abbé René SAULS, Directeur de la Maîtrise, Paroisse Saint-François, Roubaix ;  
 Abbé Paul WALLEZ, Directeur au Grand Séminaire, Lille ;  
 Julien KOSZUL, Directeur du Conservatoire, Roubaix ;  
 Le Docteur BÉDART, de Lille ;  
 Gaston CARPENTIER, de Lille ;  
 Paul DELNATTE, Organiste de l'Eglise Saint-Maclou, Wattrelos ;  
 Henri DEMORY, Rédacteur à la « Croix du Nord », Tourcoing ;  
 Eugène DERVAUX, de Tourcoing ;  
 Georges DESURMONT, de Tourcoing ;  
 Edmond DIERICKX, Organiste de l'Eglise Saint-Christophe, Tourcoing ;  
 MM. Albert DUHAMEL, Directeur de la Chorale de la paroisse Notre-Dame, Roubaix ;  
 Jules DUTHIL, Rédacteur en chef à « La Dépêche » ;  
 François FLIPO, de Tourcoing ;  
 Albert HEINRICH, Organiste de l'Eglise du Sacré-Cœur, Tourcoing ;  
 Léon LECOQ, Organiste de N.-D. de la Treille, Lille ;  
 Louis LÉPOUTRE, de Roubaix ;  
 Edouard MAS-DESCAMPS, de Lille ;

---

Edmond MASUREL-BARATTE, de Tourcoing ;  
Gustave MEYER, Organiste du grand orgue de St-Martin,  
Roubaix ;  
Josse RASSON, de Tourcoing ;  
Louis ROBICHEZ, Rédacteur en chef au « Journal de  
Roubaix » ;  
Emile TIBERGHIEU, de Tourcoing ;  
Louis TIMAL, de Tourcoing.

---

## CONCOURS DE COMPOSITION

A l'occasion du Congrès, le Comité a pris l'initiative d'instituer un concours de composition de musique sacrée ouvert aux compétences de la France et de l'étranger. Environ trois cents manuscrits sont parvenus au bureau du Congrès.

Le Jury chargé du classement était présidé par M. Alexandre Georges, organiste du grand orgue de St Vincent de Paul à Paris. Il comprenait en outre avec MM. les abbés Bayart, de Lille, Delporte et Vandewalle, de Roubaix, MM. Koszul, directeur du Conservatoire de Roubaix ; Meyer, organiste du grand orgue de St Martin, à Roubaix ; Wattine, maître de chapelle et Dierikx, organiste de St Christophe, à Tourcoing,

Œuvres couronnées au concours :

*Missa dominicalis*, à 3 voix égales, de M. Joh. Winnubst, organiste et maître de chapelle à la cathédrale d'Utrecht.

*Homo quidam*, à 4 voix mixtes de M. J. Samson, maître de chapelle à N. D. d'Avranches.

*Domine Deus* à 3 voix mixtes de Dom Kreps, organiste du Mont-César, à Louvain.

*Benedicta et Venerabilis*, à 3 voix mixtes et solo, de Paul Delnatte, organiste à St Maclou, de Watrelos.

*Tantum ergo*, à quatre voix mixtes, du même.

*Cantique à St Michel* (poème de L. Détrez), de Georges Renard, maître de chapelle de Saint Germain-l'Auxerrois, à Paris.

---





**RAPPORTS,  
CONFÉRENCES,  
et DISCOURS**

---

I

**La Formation vocale des garçons**

DANS LES

*ÉCOLES, CATÉCHISMES, PATRONAGES, MAITRISES*

PAR

**M. l'Abbé G. MÉFRAY**

*des Sables d'Olonne.*



# LA FORMATION VOCALE DES GARCONS

DANS LES ÉCOLES, CATÉCHISMES, PATRONAGES,

MAITRISES

---

Monseigneur,

Mesdames,

Messieurs,

Pie X a mis à notre disposition un puissant moyen d'apostolat : l'édition vaticane du Graduel et de l'Antiphonaire.

La Liturgie, son influence sur la vie chrétienne dans une paroisse, un collège, un catéchisme ne se discutent plus.

Aussi, après ce Congrès de Tourcoing qui sera certainement le Congrès de la Paix grégorienne et de la Résurrection liturgique, je vois des vicaires zélés, des instituteurs dévoués, des Dames, des Messieurs organiser partout des Scholæ grégoriennes.

Il va en éclore de tous côtés comme fleurs au printemps.

A Lourdes, on a félicité une Dame, très modeste d'ailleurs, qui, à elle seule, en a fondé plus de cent depuis seulement quelques années.

Et je vois des Dames et des Messieurs choisir un livre, le meilleur, le mettre entre les mains de leurs élèves, enfants et adultes...

Et maintenant, nous allons chanter du chant grégorien.

De la main et du bras ils décriront des arabesques savantes pour marquer le rythme, car on initiera les chanteurs aux secrets de la rythmique, on leur apprendra les noms des groupes : *quilisma*, *oriscus*, *torculus*, *resupinus*...

Cependant un harmonium soulignera d'accords puissants

ou poussifs, selon la conception de l'organiste, ce beau concert.

Hélas !

On oublie le principal !

Avec quoi chante-t-on ?

Avec un livre ?

Non !

On chante avec la voix, Et la voix, c'est d'abord du *son*.

La formation de la voix, la fabrication du son : voilà le travail capital, le travail de base d'une scola petite ou grande à la ville ou à la campagne.

Car qui parle de peinture dit d'abord couleur ; qui cause d'architecture dit d'abord pierre et qui veut faire du chant doit fabriquer la matière sonore et cultiver d'abord, ensuite et toujours la *voix*.

Vous pourrez me donner des éditions admirables au point de vue typographique, le bon billet, si je n'ai pas de voix pour les chanter et de la voix sérieusement travaillée pour rendre les *finesses* du chant grégorien et aussi son *ampleur*. Car, Mesdames et Messieurs, voulez-vous me permettre de vous dire : « Casse-cou ! » ne nous emballons pas ! entre nous, ce n'est pas si facile qu'on le dit de chanter d'une *honnête manière*, une page grégorienne.

Le son, la voix, la culture de la voix, tel est ce premier travail à entreprendre dans une scola, qu'elle groupe des novices ou des professionnels, des enfants ou des adultes.

Et comme le but à atteindre est de faire chanter tout le monde, donc les hommes, il faut former aussi les garçons. Allons-nous, dans cet apostolat nouveau, continuer nos errements et travailler seulement les jeunes filles et les femmes ? L'apostolat liturgique doit atteindre les hommes, eux aussi sont capables de comprendre à fond les beautés du chant grégorien, de vivre la vie liturgique et de la vivre splendidement.

Formons donc les garçons au chant.

Comment faire ?

Je voudrais d'abord vous faire constater deux faits.

Passez, vers une heure de l'après-midi, devant une école publique. C'est l'heure de la rentrée en classe.

En marquant le pas, dans un nuage de poussière, les garçons défilent et chantent la Marseillaise où Madelon. Deux



superbes morceaux, ce dernier peut-être le seul chant de guerre qui restera.

En face, l'école libre : même système de rentrée, mais on chante « Je suis chrétien », — « Nous voulons Dieu », — « Ils ne l'auront jamais ! jamais ! »

Du chant, des voix, ces cris qui sortent du gosier, du nez ? c'est dur, rauque, ferrailleux et faux !

Les pauvres gosses font tout ce qu'ils peuvent, ils poussent leur voix aussi haut que possible, surtout à « jamais ! jamais ! » et « jupon, Madelon... »

Vous avez ces mêmes enfants réunis à l'Eglise pour le catéchisme ou la messe ; en changeant de local, ils ne changeront pas de voix ni de système ; faites-leur chanter ce que vous voudrez, ils vous donneront toujours des cris gutturaux, des voix criardes et dures.

Rien à faire avec de semblables éléments vocaux.

Et vraiment si vous voulez faire chanter le chant grégorien par ces enfants, vous allez à un échec piteux. Mieux vaudrait dessiner avec du coaltar en guise d'encre de Chine ou construire une cathédrale avec les galets de la plage.

Il est vrai que dans les solfèges, celui de Marmontel, par exemple, je lis en exergue, tel un texte sacré : « Crier n'est pas chanter. » Ou encore « dans les notes élevées chantez toujours piano. » On se hasarde même quelquefois à indiquer : « à partir de telle note l'enfant doit prendre la voix de tête ! »

Première constatation : les garçons *crient*. La méthode leur dit cependant de ne pas crier et de prendre la voix de tête.

Deuxième constatation : Ecoutons très attentivement ce groupe de garçons qui chantent au catéchisme.

Il y a parmi eux des enfants élevés à la maison ; ils sont de condition aisée, bourgeoise ou aristocratique ; ils vont en classe juste à l'heure des cours, leur éducation se fait dans la famille. Alors ils gardent ce je ne sais quoi de délicat, de réservé qui les distingue tout de suite. Naturellement, ils parlent de façon légère ; leur voix est douce, claire, pure, souple, pas criarde et cependant elle porte loin leur voix, car vous les entendez mieux que les autres.

Tiens !

Est-ce que nous aurions trouvé, par hasard, la voix d'enfant que nous cherchons ?

Poursuivons notre expérience.

Faites chanter un de ces enfants seul.

Il manie sa voix à peu près comme il veut.

Monter très haut ne le gêne pas : il ne fait point d'effort ; sa voix sort spontanément de son gosier sans qu'il ait besoin de contracter la gorge et les muscles du visage.

Et sa voix est douce, caressante, souple, naturelle : on l'entend avec plaisir et on veut l'entendre encore.

Vraiment la voilà trouvée la voix d'enfant !

Voulez-vous que nous l'appelions la voix de gentilhomme, c'est-à-dire d'enfant bien élevé, qui ne crie pas, qui ne sait pas crier comme le gamin de la rue.

Or, tout enfant est un gentilhomme en herbe, il s'agit de le former aux bonnes manières.

Tout enfant, n'est-ce pas, même ce gamin du ruisseau est un chrétien en herbe.

Et quel plus parfait gentilhomme que ce chrétien ?

On peut donc poser ce principe :

« Tout enfant peut chanter, bien chanter, très bien chanter, « à moins d'une malformation physique de l'oreille ou du » gosier. »

Essayons notre méthode.

Comment trouver la voix d'enfant chez ce garçon aux rudes manières, à la voix dure, que nous rencontrons à l'école, au patronage, et qui est le nombre et qu'il faut lui aussi, lui surtout, initier au chant grégorien et à la vie liturgique ?

A peu d'exceptions près, tout enfant possède cette voix douce ; appelez-la voix de tête, voix de fausset, si vous voulez ; je vous avoue n'aimer guère ces qualificatifs surtout le dernier, car ils ont l'air péjoratifs.

J'aimerais mieux dire voix d'enfant par opposition à voix de garçon, ou mieux encore, permettez-moi l'expression : voix de *gars*, ce mot tout à fait péjoratif, cette fois.

Voici l'expérience de l'invention de la voix.

A vos enfants groupés pour la première classe de chant, 10, 20, 50 même, faites chanter un contre-fa ; donnez-le d'abord avec un harmonium, un violon, une flûte ; l'idéal serait que vous le donniez vous-même en voix de tête. Car vous savez bien qu'un maître de chapelle a fait le sacrifice de sa voix puisqu'il doit la faire toute à tous : basse avec les basses, soprano avec les soprani, ténor ou alto.

Donnez cette note : *fa*.

Faites-la *écouter* par les enfants.

Faites-la reproduire après trois ou quatre auditions.

Ayez l'œil et l'oreille.

Songez que vous jetez les bases de votre *scola* : l'édifice sera solide ou chancelant selon que vous aurez posé cette fondation sur la vérité ou l'arbitraire.

Quelques enfants vous donneront ce *fa* d'emblée, sans secousse, sans à-coup, sans dûreté.

D'autres feront effort et atteindront le but.

D'autres travailleront en vain.

Tout de suite, *séparez* ceux qui vous chanteront facilement ce contre-*fa*. Ils sont 3, 6, 10, 2, peu importe !

Voilà les colonnes de l'édifice.

Voilà les tuyaux qui vont être le centre de votre orgue vocal.

Répétez ce contre-*fa* 2 fois, 5 fois, 10 fois.

Ne fatiguez pas vos enfants ; à tour de rôle, l'un après l'autre, en groupe.

Alors les camarades qui écouteront se piqueront au jeu et voudront chanter cette note et passer dans le groupe choisi.

Et comme le chant est avant tout une affaire d'oreille, ils écouteront et reproduiront et retrouveront ainsi leur voix d'enfant.

Ils seront heureux au possible de l'avoir trouvée. Dites-leur bien, redites-leur que c'est leur trésor incomparable, qu'avec elle, bientôt, ils vont faire des merveilles, qu'il faut **arriver** à chanter de remarquable façon.

Et vous verrez, dès cette première leçon tous ces rossignols, tous ces gentilshommes de la voix, fiers déjà du résultat acquis.

Songez donc ! ils possèdent une note !

Au fait, Mesdames et Messieurs, ils viennent de trouver, ces garçons, un trésor : la *voix d'enfant*.

C'est si véritablement un trésor qu'elle n'est point commune cette voix d'enfant, la seule vraie, la seule qui ne fatigue pas le gosier, qui est juste, sonore, souple, chaude, qui *porte*, et qui, tout naturellement, à l'époque de la puberté se change sans à-coup, sans cassure, sans troubles physiolo-

giques pour le larynx, en voix d'homme : basse, baryton ou ténor.

Prenez garde, Messieurs les Maîtres de Chapelles, de Collèges, de Séminaires, d'Eglises, ne cassez pas la voix de vos enfants !

Or, neuf fois sur dix vous la cassez — les aveux de beaucoup de chanteurs sont à l'appui de ma thèse — parce que vous n'utilisez pas la voix qui est naturelle à l'enfant.

Deuxième séance.

Formation de la gamme.

Voici nos garçons réunis pour la seconde classe de chant.

Nous leur faisons répéter l'exercice de la première séance, à savoir l'émission du contre-fa d'en haut.

Pour varier et intéresser, il faut à chaque classe apporter du nouveau afin de piquer l'attention surtout aux débuts d'une formation de scola.

Vous pouvez déjà forger cette unique note en faisant ouvrir la bouche, desserrer les dents, aplatir la langue, passer la voix par la bouche et non par le nez, prolonger le son. En un mot, assouplir cette note un peu brute évidemment, de façon à ce qu'elle soit le plus agréable possible à l'oreille.

Mesdames et Messieurs, un chanteur, un vrai chanteur se grise, s'ennivre de sonorité, comme un peintre s'ennivre de couleur !

Le chant, la musique, ce n'est pas un bouquin, ce n'est pas une partition, c'est de la sonorité, c'est de la voix et avant tout, le chanteur doit avoir le culte des beaux sons.

Vous verrez ainsi vos enfants qui, il y a deux jours, criaient à tue-tête, se réjouir d'émettre un beau fa ! ils s'enthousiasmeront à chanter cette unique note fa.

Que voulez-vous ? Il en est ainsi !

Entendez et regardez le gamin qui revient de la foire.

Papa lui a payé une musique : c'est une anche qui bat dans un tuyau de fer blanc. Le voilà qui souffle dans l'embouchure, il souffle et il rythme son unique note ; il marche et il souffle toujours ; il est heureux et fier... La griserie des sons !

Cette note d'en haut bien posée, bien forgée, bien équilibrée, vous allez maintenant fabriquer la gamme, en accrochant la gamme à cette note culminante.

Ce système, je le sais, n'est pas du domaine courant.

C'est possible. Patience et vous allez voir les résultats.



La gamme se compose de deux tétracordes semblables : do-ré-mi-fa — sol-la-si-do ; en descendant : do-si-la-sol — fa-mi-ré-do.

Forgeons le tétracorde supérieur.

Avec votre instrument ou mieux votre voix, faites entendre do-sol (en réalité fa-do.) Exigez que vos enfants écoutent, qu'ils tendent l'oreille.

Ils répéteront ensuite, les uns après les autres, ensemble, à qui fera le mieux.

Vous constaterez que le sol est de même timbre que le do : c'est de capitale importance.

Forgez bien ces deux notes ; chantez en o comme eau ; soutenez le do, soutenez le sol, variez tant que vous voudrez.

Les deux bouts de votre demi-échelle sont bien d'aplomb, bien d'équerre, bien justes, ajoutez alors les barreaux des échelons intermédiaires.

Do-si. Attention ! Ce do-si le plus serré possible ;  $1/2$  ton diatonique plus petit que le demi-ton chromatique. Encore un principe qui n'est pas du domaine courant, mais qui est une loi d'acoustique et de sonorité.

Le si acquis, combinez do-si-la-sol ; do-si-do-sol. *Toujours en descendant.*

Puis do-si-la ; si-la, un ton ; la-sol, encore un ton. Do-si-la-sol.

Et voilà construit le tétracorde supérieur do-si-la-sol.

Faites toutes les combinaisons que vous voudrez avec ces quatre notes, en *descendant toujours* ; faites de la gymnastique vocale sur cette courte échelle.

Le haut de la gamme, vos garçons le donneront en belle voix de tête, en vraie voix d'enfants.

Ce sera doux, un peu faible, je vous l'accorde, patience ! La puissance viendra ; mais ce sera juste et, point capital, ce ne sera pas *criard* ; vos enfants seront à l'aise en chantant ; ils soutiendront ces notes 10, 15, 20 secondes.

Avouez que voilà du bon travail pour deux classes de chant.

Avec votre petite armée vous pouvez coucher sur vos positions, car il va falloir vous munir désormais de patience. Il va falloir travailler ce tétracorde supérieur — 4 notes seulement — pendant 5, 10, 20 jours, des semaines peut-être et toujours en *descendant* !

Cela dépendra de vos chanteurs et surtout de votre pédagogie musicale.

Bref, vos enfants sont en pleine possession de ce tétracorde supérieur, ils l'ont dans l'oreille, la voix obéit ; il n'y a ni dureté, ni rugosité, ni métal ; c'est une flûte délicieuse de quatre notes seulement, mais quatre perles de notes.

Ajoutez alors le tétracorde inférieur fa-do.

Prenez garde !

Car la voix de *gars* est là, au bas de l'échelle, elle réclame ses droits, elle veut grimper, elle, pour empêcher l'autre de descendre. Il ne faut pas qu'il y ait duel ou sinon le pauvre petit gentilhomme qui vit là-haut dans l'azur va être rossé d'importance par le gamin de la rue.

La lutte des classes ! Même dans une scola grégorienne, même dans un gosier d'enfant !

Votre voix de flûte va donc descendre naturellement ce tétracorde, tout de suite sans plus de travail, car c'est une affaire de transposition de tonalité ; l'oreille accoutumée à cette échelle guidera facilement la voix.

Que la voix soit réservée, timide même en cette descente.

Le gamin de la rue se met à cheval sur la rampe de l'escalier et dégringole du 4<sup>me</sup> étage au rez-de-chaussée, au risque de se rompre les membres : l'enfant bien élevé est plus prudent, il utilise les marches.

Enfin voilà la voix arrivée au bas de l'échelle et elle est demeurée elle-même ; je veux dire que, partie du registre de tête, elle est arrivée au but, en bas dans le même registre ; c'est un jeu de flûte bien calibré et non flûte dans le haut, gambe ou hautbois dans le bas.

Faites maintenant une composition vocale.

Cherchez les enfants qui vous donneront cette gamme — gamme de fa — en belle et bonne voix de flûte. Vous en trouverez 2, 6, 14... Sacrez-les de suite, *princes du chœur*.

Votre scola est fondée.

J'ai souligné la manière de procéder : accrocher la gamme à la note culminante solidement établie fa, fa dièze, sol même.

Et pendant quinze jours, un mois, six semaines, partir toujours, à chaque exercice, de ce sommet pour former la gamme et la voix *en descendant*.

Pourquoi ?

Constatons un fait. Rien ne vaut un fait comme épreuve ou contre-épreuve d'une théorie.

Ces mêmes enfants qui viennent de descendre leur gamme en voix de tête — c'est puissant en même temps que doux, c'est juste, ça porte, c'est chaud et vivant et non éthique et grêle, — ces mêmes enfants, y compris les princes du chœur, laissez-les causer cinq minutes en récréation, laissez réapparaître leur voix stridente et ferrailleuse.

Faites-leur, alors, sans préparation, *monter* cette gamme de fa ; ils vont solfier do, ré, mi comme c'est convenu. Peu importe pour le moment.

Laissez faire.

Ne modérez pas ; laissez agir la nature.

Pas un ne prendra sa voix d'enfant.

Tous prendront leur voix de conversation et chacun sait la douceur des conversations de garçons sur une cour d'école ou de patronage ; tous la pousseront le plus haut possible ; ils n'arriveront pas au fa (le do réel), certainement pas au la (ré réel) et ce ne sera plus de la voix, mais des cris gutturaux et étouffés.

Voyez-vous la revanche du gars sur le gentilhomme.

Le pauvre ! il est roulé et battu à plate couture !

Prenez votre revanche.

Posez ces mêmes voix dans les hauteurs comme nous l'avons dit et fait ; la voix de flûte réapparaîtra et vos chanteurs, les mêmes, *descendront* la gamme de façon parfaite.

Voyez-vous pourquoi je dis de faire *descendre* la gamme, longtemps, pendant les premières semaines, car tant que vos chanteurs ne seront pas en pleine possession de leur voix normale, ils risqueront de la perdre en *montant* la gamme.

Mais quand ils en seront bien maîtres, quand elle leur sera redevenue naturelle, ils ne risqueront plus rien.

Ils pourront monter, descendre, la voix de poitrine se soudera quasi naturellement à l'autre et vous aurez, au bout de 5 à 6 mois, des chanteurs qui, partant du do monteront au sol, la, si bémol avec une égalité de timbre à faire envie aux ouvriers, pourtant merveilleux, de Cavallé-Coll, notre incomparable facteur d'orgues.

Remarquez-le, Mesdames et Messieurs, des soprani de cette valeur sonore vous en ferez tant que vous voudrez à la

ville ou à la campagne. Tant que vous aurez des enfants, vous pourrez les travailler en ce sens et obtenir de chaque élève cette voix merveilleuse.

Des tuyaux d'orgue nous en avons pour nos scolæ autant que de gosiers d'enfants !

Il s'agit simplement de donner le coup de pouce pour les former, comme la fille de ce facteur du XVII<sup>me</sup> siècle qui avait un tour de main perdu depuis lors pour calibrer les tuyaux d'orgue et leur faire rendre un son inimitable.

Il est trop clair qu'il vous reste encore tout un travail à faire : le calibrage de la gamme, la soudure des deux registres de tête et de poitrine, la coloration de chaque voyelle, l'articulation des consonnes, l'assouplissement de la voix, sa puissance, son étendue, mais le point de départ du travail vocal, je vous l'ai indiqué, il me semble. Car pour mon compte, après 25 ans d'expérience déjà, je ne vois pas le parti que l'on peut tirer de la voix ordinaire de nos garçons et pour le chant grégorien et, à plus forte raison, pour la musique polyphonique qui demande absolument des timbres de voix différents pour la partie d'alto et de soprano.

Je sais bien que ce timbre de flûte n'est pas de modèle courant, mais il est nécessaire.

Allez entendre la Maîtrise de Dijon et vous l'admirez et vous n'en voudrez plus d'autre. M. Moissenet (1) est notre maître à tous sur ce point de la formation de la voix.

— Ces enfants à qui vous aurez formé la voix d'abord seront prêts à chanter le grégorien, le palestrinien et tout ce que vous voudrez. Ils chanteront avec enthousiasme, trop heureux de se servir le plus possible de leur bel instrument.

L'époque de la mue terminée — vous pourrez, pendant

---

(1) La santé de M. Moissenet ne lui a pas permis d'assister au Congrès de Tourcoing. Pour mon compte, je le regrette vivement : il aurait pu compléter et synthétiser les discussions sur la polyphonie palestrinienne par exemple. Le thème est le sujet du développement harmonique. Le grand art de la Maîtrise de Dijon est d'exposer toujours clairement les thèmes et d'en faire saisir tous les développements. Et cela avec une perfection de sonorité, une distinction des timbres, une coloration des voyelles, une précision électrique d'articulation et une ampleur de déclamation peut être unique en France. Le Cardinal Perraud aimait à dire que la simple psalmodie des vêpres par la Maîtrise de St-Bénigne valait le voyage !



cette crise, leur apprendre à fond la théorie grégorienne, musicale, la Liturgie, — ils seront tout naturellement ténors ou basses dans votre Scola.

De cette façon, dans 10 et 15 ans vous aurez, fût-ce dans un village de 500 à 1000 habitants une maîtrise solide et vous aurez aussi une paroisse qui chantera à rendre les anges jaloux. Enfants, jeunes gens et jeunes filles, enfants et vieillards seront vraiment « les chanteurs du Bon Dieu. »

CLÉMENT MÉFRAY,

prêtre

*Maître de Chapelle à Notre-Dame  
de Bon Port*

Les Sables d'Olonne (1).

---

(1) Cette conférence est le premier chapitre d'une méthode de chant « Les Chanteurs du Bon Dieu » toute prête à l'impression. Culture de la voix - Lecture Chant grégorien - Musique religieuse - Exemples et photogravures explicatives - Anthologie grégorienne.

Mais comme l'auteur voudrait en faire un livre d'usage courant dans les écoles et les Scola, il attend la fin de la crise de la librairie pour offrir son volume à des prix abordables. Il se met volontiers à la disposition de ceux qui auraient à lui demander quelques précisions sur ce sujet.



II

# La Soumission à l'Église

CONDITION ESSENTIELLE DE LA MUSIQUE SACRÉE

PAR LE

R. P. MAHIEU, O. P.



## LA SOUMISSION A L'ÉGLISE

### CONDITION ESSENTIELLE DE LA MUSIQUE SACRÉE

---

Toute la religion chrétienne se résume en trois mots : la foi, la morale, le culte. La foi a pour objet les vérités que nous devons croire, la morale a pour objet les vertus que nous devons pratiquer ; puis le culte participe à l'une et à l'autre. En tant qu'il est intérieur, il est l'application personnelle que nous faisons à notre âme des principes de la foi et des principes de la morale. Cependant, pour être complet et vraiment humain, le culte doit s'extérioriser dans des signes sensibles. A ce point de vue, on le définit : « l'ensemble des signes sensibles qui servent d'expression publique à nos idées religieuses et à nos sentiments religieux. »

Notre nature est ainsi faite qu'aucune idée ne se forme en nous sans le secours d'une image ou d'un symbole sensible. *Omnis cognitio incipit a sensu.*

Tout ce qui touche à l'homme tend à s'exprimer par des signes : la pensée a créé le langage ; l'idéal qui naît dans l'esprit de l'artiste cherche pour s'exprimer le marbre ou la toile ; l'harmonie intérieure qui chante dans l'âme du musicien demande aux cordes qui vibrent le secours de leurs sons ; l'implacable logique des mathématiciens elle-même se traduit par des signes : elle s'exerce sur des figures et sur des nombres. Donc, partout des sons, des lignes, des couleurs, partout des signes sensibles de l'invisible Vérité et de l'invisible Beauté. Plus une idée est profonde et élevée, plus il est nécessaire d'employer des symboles pour que nous puissions la saisir et pour qu'elle puisse elle-même porter en nous tout son fruit.



Lorsque Dieu a voulu manifester au dehors sa gloire et se mettre en relation avec un être qui fût capable de l'honorer par l'hommage librement rendu de son intelligence et de son cœur, Il a créé toute une forêt de symboles. C'est pour se faire connaître et pour se faire aimer qu'Il a fait surgir les grands luminaires des astres, qu'Il a semé les mondes dans l'espace et qu'Il a suscité partout le joyeux frémissement de la vie.

— La Création matérielle n'est qu'un ensemble de symboles extérieurs qui, d'après le plan de Dieu, devaient frapper nos sens, et élever notre pensée jusqu'à Lui. *Invisibilia Dei per ea quae facta sunt intellecta conspiciuntur.*

— De fait, est-ce que l'ordre de l'Univers n'est pas pour nous un signe de la sagesse de Dieu ? Est-ce que le Ciel étoilé ne nous dit pas combien sa Majesté est souveraine ? Est-ce que le bruit éclatant du tonnerre et le cantique sonore des flots qui se heurtent et se brisent ne nous assurent pas combien grande est sa puissance ? Est-ce que le sourire, le regard, la voix de nos mères ne nous révèlent pas sa Bonté ? Et pratiquement, si nous y réfléchissons, est-ce que tous ces signes ne constituent pas comme un éloquent appel qui sollicite notre admiration, notre gratitude, notre amour ?

Malheureusement sous l'enveloppe rude ou souple de ces différents signes, l'homme n'a pas découvert le sens caché. Au lieu de traverser le symbole pour aller jusqu'à la réalité, il en est resté à l'enveloppe, Dieu fit alors davantage. Il nous a livré de lui-même un symbole plus parfait et plus expressif :

*Verbum caro factum est.* « Le Verbe s'est fait chair », c'est-à-dire non seulement une personne divine s'est unie à une âme humaine, mais Elle a pris jusqu'à la chair ; et elle a imprégné cette chair de sa vigueur et de sa pureté.

...Voilà comment Dieu a voulu que la vérité éternelle apparût à nos yeux, pour nous apprendre ce qu'Il est et ce qu'Il veut de nous.

— Jésus-Christ est Dieu et Homme ; comme Dieu et comme Homme Il est une réalité vivante ; mais comme Homme, Il est également un symbole, c'est-à-dire un signe qui nous traduit Dieu. — Il se plaisait à le proclamer : *Qui videt me videt et Patrem.* « Celui qui me voit, voit aussi mon Père... » Comment cela ? — parce que entre Lui et le Père du ciel, il y a unité de nature... oui ; mais dans cet autre

sens encore, que toutes les paroles prononcées par le Christ, et toutes les vertus pratiquées par son âme admirable constituent pour nous des images, des symboles, des perfections même de Dieu : sa Pureté, sa Sainteté, sa Charité, sa Miséricorde. La vie intellectuelle et morale du Sauveur, si j'ose dire, nous révèle les perfections de Dieu... tel un portrait fidèle, sans cependant se confondre avec lui, fait connaître les traits du modèle qu'il représente.

Jésus-Christ est remonté au Ciel, mais en quittant la terre, Il a voulu laisser aux générations futures, plus qu'un souvenir abstrait de son enseignement et de sa vie ; *Il a institué les sacrements qui sont la base même du culte chrétien.*

Or, qu'est-ce qu'un sacrement ? « Le sacrement est un signe sensible qui exprime, qui contient et qui produit la grâce, par la vertu d'en Haut ; le sacrement, rude écorce qui renferme le fruit divin ; le sacrement âme et corps comme nous-mêmes ; voilà le germe fécond jeté dans la bonne terre et devenu le tronc robuste de l'arbre liturgique, de l'arbre aux cent branches, dont la cime s'arrondit comme une vaste coupole qui vient caresser la lumière, dont le feuillage se constelle de fleurs éclatantes qui embaument comme autant d'encensoirs, et qui abrite sous sa ramure tout un peuple d'oiseaux chanteurs. »

Si les sacrements sont à la fois les signes et les instruments efficaces de la grâce, ils sont aussi les signes des dispositions intellectuelles et morales que nous devons posséder pour nous en approcher dignement.

L'Église est chargée par Dieu d'assurer nos relations surnaturelles avec Lui, en nous communiquant la grâce des sacrements, mais tout d'abord, elle est notre éducatrice, et, à ce titre, il lui appartient de former dans nos âmes les pensées et les sentiments sans lesquels il nous serait impossible d'approcher des sacrements avec fruit.

— Et c'est pour nous faire connaître ces pensées et c'est pour nous inspirer ces sentiments, qu'à son enseignement oral et à l'administration immédiate des sacrements, l'Église ajoute des symboles sensibles qui forment ce que j'appellerai le corps des cérémonies liturgiques.

Tout le culte chrétien gravite autour des sacrements, de l'Eucharistie surtout, à laquelle tous les autres se rapportent, et qui, en même temps qu'elle est le plus grand des sacre-

ments, constitue le sacrifice de la nouvelle alliance. Il convient que, ce sacrifice, l'Eglise l'entoure d'honneurs ; mais il convient également qu'elle utilise tous les moyens susceptibles de faire mieux connaître aux fidèles sa réalité, sa grandeur, sa beauté, son efficacité... en même temps que d'éveiller dans leurs âmes les dispositions morales qui doivent y répondre.

Or, l'art de l'intelligence humaine observant les œuvres de Dieu, en pénétrant le sens et en traduisant l'harmonie exerce une influence indéniable sur l'imagination, sur l'esprit, sur le cœur. Il possède sur le monde une véritable royauté ; sa domination est d'autant plus forte qu'elle est sans violence ; les sujets qui s'inclinent devant son sceptre, loin de s'en croire humiliés, s'en trouvent au contraire agrandis. Sa domination est la plus étendue et la plus populaire, parce que son langage est intelligible. Le savant n'agit directement que sur une fraction très minime de l'humanité et sa parole n'est pas comprise de la foule. — Le langage artistique parle à tous, il est entendu de tous ; il remue les multitudes. Si celles-ci sont incapables de la discuter et même de la définir, elles n'en subissent pas moins sa royale emprise.

Cette royauté universelle fait de l'artiste un frère de l'apôtre et du prêtre. Comme celle du prêtre, sa mission est d'emporter les peuples dans des ascensions vers la beauté absolue qui est Dieu.

L'art est comme un vêtement splendide qui ne donne pas à la Vérité sa valeur intrinsèque ; il ne la rend pas plus belle et plus vraie en elle-même ; mais ce vêtement dont il l'habille frappe nos facultés pour les obliger en quelque sorte à s'attacher à Elle avec plus d'amour.

— L'Eglise, devant atteindre nos facultés pour les attacher à Dieu devait donc ouvrir à l'art les portes de ses temples et l'admettre jusque dans son sanctuaire — non seulement pour qu'il rendît lui-même à Dieu l'hommage que doit au Créateur toute œuvre de l'intelligence humaine, mais afin qu'il lui fût comme un merveilleux instrument l'aidant à faire pénétrer dans nos âmes la doctrine divine et à faire s'épanouir toujours plus en elles les sentiments que Dieu est en droit d'attendre de ses enfants.

Elle demande donc à l'architecture d'élever des colonnes, des arceaux et des voûtes, comme Dieu éleva jadis le temple

de la nature avec ses vallées, ses montagnes et son dôme céleste.

Elle demande à la peinture d'orner son temple, comme Dieu orna le sien de l'émail des prairies et du coloris des fleurs ;

Elle demande à la sculpture de donner comme Dieu des ailes à l'oiseau, et au lion du désert, une face intelligente et royale.

Or, de toutes les formes de l'art, la musique est, à la fois, la plus naturelle à l'homme et la plus expressive. C'est elle qui traduit le plus fidèlement dans la variété infinie de leurs nuances les divers sentiments de l'âme humaine et qui, par suite, exerce sur elle une influence plus conquérante.

Une bonne parole purifie l'âme. Quand notre cœur est flétri et qu'il semble décoloré, la parole d'une âme vraie, d'un cœur ami, fut-elle austère, peut nous purifier par un contact et nous rendre un peu de vie. Tout se conçoit dans ce mystère créateur et rédempteur, c'est que la parole est le souffle de l'âme et l'âme est comme le souffle de Dieu.

— Le chant surtout peut produire cet effet de purification. Cela tient sans doute aux cordes harmoniques qui sont dans notre être physique et moral, et qui se soulèvent par instinct dès qu'il se fait entendre... comme les cordes d'un instrument placé loin de l'artiste résonnent à son premier coup d'archet.

Saint Augustin allait jusqu'à dire que les sentiments de l'âme ont une relation mystérieuse avec les intonations de la voix ; et que les nuances des pensées sont exprimées dans la variété des notes, et leur correspondent par une secrète sympathie : *Omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce et in cantu, quorum nescio quâ occulta familiaritate excitentur.* (Conf. ch. X, v. 33.)

— La musique semble être quelque chose de divin :

Elle est divine parce que Dieu est une mélodie éternelle : la conversation des trois personnes de la Sainte Trinité forme une harmonie ininterrompue dans la diversité de leurs augustes relations.

La musique est divine parce que Dieu gouverne tout par l'harmonie, que l'harmonie dans les sons, dans les couleurs, dans les formes, dans les proportions est un écho et un reflet des beautés cachées en Lui... « Les siècles, dit S. Augustin se déroulent devant le Seigneur comme un concert qui nous



ferait tomber en extase, si nous le comprenions ; *quae, si sentiremus, delectatione ineffabili mulceremur !* »

La musique est divine parce qu'elle porte à la paix et à la joie ; et que la vie de Dieu est la béatitude infinie, dans la possession éternelle d'un bonheur auquel rien ne peut s'ajouter. La musique est divine parce que sur les âmes elle peut produire un effet divin. Elle éveille dans les cœurs des fibres qui sommeillaient, elle les excite et les soulève de terre.

Alors il lui semble qu'une intelligence de là-haut lui fait le signe de monter auprès d'elle... et l'âme monte, comme un nuage promené quelque temps par la brise, et qui finit par se fondre dans les cieux. Chaque flexion, chaque intonation nouvelle suscite en elle des sentiments nouveaux sur l'échelle de nos affections... elle voit ses sentiments naître et se développer, elle laisse la musique leur donner des ailes et les entraîne jusqu'à Dieu ! *Alatam animam efficit !*

Il était donc juste que l'Eglise qui a reçu la charge de nous porter à Dieu, fît appel au plus expressif, au plus divin de tous les arts, qu'elle lui demandât de concourir à son culte, et qu'elle s'employât à faire quelque chose de sacré.

— Le culte catholique, tel que l'a organisé l'Eglise, donne donc à chacune de nos facultés, sa part. L'œil attentif suit les cérémonies et les gestes symboliques de l'autel ; l'oreille est charmée par les mélodies de la schola, et la voix s'unit au concert unanime. Par l'œil, par l'oreille et par la voix s'insinuent dans l'âme les enseignements chrétiens. Le chant surtout, par où les fidèles deviennent participants à la liturgie, a pour fin (c'est le mot même de Pie X et c'est ce mot qui a servi de thèse à tout mon discours) « d'ajouter une plus grande efficacité aux textes que l'Eglise propose à l'édification des fidèles. »

Mais, pour réaliser cette œuvre d'édification surnaturelle, il est évident que la musique doit se soumettre à certaines règles. Ce qui fait qu'une œuvre de musique a le droit de s'intituler : « œuvre de musique sacrée » ce ne peut être la seule intention personnelle de celui qui l'a composée ou de ceux qui l'exécutent... Ce sont les caractères qu'elle possède, et qui la rendent véritablement apte à symboliser les choses surnaturelles.

L'Eglise appelle la musique à son aide, elle l'invite à faire partie intégrante de son culte, elle la consacre en quelque



sorte Docteur et Apôtre, l'investissant de la mission de faire pénétrer plus facilement la doctrine et les sentiments chrétiens dans les âmes de ses fidèles. Pour répondre à cette glorieuse investiture, il faut nécessairement que la musique s'élève plus haut que les pensées humaines même les plus sublimes, plus haut que les sentiments humains même les plus nobles et les plus profonds ; il faut qu'elle s'élève jusqu'au divin et devienne ici comme le canal des relations surnaturelles de l'âme avec Lui.

La musique sacrée est un symbole de réalités surnaturelles. Or, d'une part, il est nécessaire que tout symbole soit adapté à la pensée et aux sentiments qu'il a la charge d'exprimer. D'autre part, l'Église a seule lumière et grâces d'état pour juger de la valeur surnaturelle des doctrines et des sentiments. Il s'ensuit que, seule, elle peut décider ici, en connaissance de cause, de la justesse d'adaptation du symbole... que les hommes de l'art présentent à son jugement.

L'Église a donc une directive sur la musique sacrée, c'est-à-dire une autorité indirecte, qui tout en laissant aux artistes leur personnalité, exige cependant de leur travail certaines conditions qu'elle seule peut formuler.

Il me semble que cette affirmation du droit de l'Église à intervenir en matière de musique sacrée est tout à la fois une conclusion de bon sens, et une constatation de l'histoire.

Si nous remontons aux sources, qu'y trouvons-nous ? « Qu'au VI<sup>e</sup> siècle le Pape S. Grégoire le Grand fixa la liturgie suivie par l'Église Romaine, que lui-même contribua à sa diffusion par l'envoi de livres liturgiques à l'étranger ; que devant la beauté de ses mélodies et l'avantage de l'unité, le rite romain ainsi fixé fut successivement adopté par la plupart des Églises d'Occident ; et que, au cours des âges, l'antiphonaire et le *carmen gregorianum* furent toujours considérés comme le modèle suprême offert aux soins des chanteurs et une source immortelle d'inspiration pour les compositeurs nouveaux. »

Toute chose humaine, fût-elle une institution ecclésiastique, souffre des ravages du temps comme de l'oubli de ceux qui devaient la soutenir. Alors l'autorité doit intervenir. C'est ainsi que Pie X, bénissant les efforts d'hommes qui portent au front la double auréole de l'artiste et du théologien, a voulu rappeler solennellement que « le chant grégorien

est le chant propre de l'Eglise romaine, le seul chant qu'elle ait hérité des anciens Pères, le seul qu'elle a jalousement gardé depuis de longs siècles dans ses manuscrits liturgiques, le seul qu'elle propose directement aux fidèles, qu'elle prescrit exclusivement en certaines parties de la liturgie, » et le Saint Père goûte « que des travaux récents l'aient si heureusement restitué dans son intégrité et sa pureté. »

Quels caractères techniques doit posséder l'œuvre de musique pour revendiquer le titre d'œuvre de musique sacrée ? Il ne m'appartient pas de le définir ; et l'un des buts de ce Congrès est de les mettre pleinement en lumière. Il serait indiscret à moi d'insister sur les principes que je viens d'exposer, et de vous engager à y conformer vos travaux. Mon devoir est plus simple et plus agréable : vous féliciter, Messieurs les organisateurs du Congrès, d'avoir si bien compris ces principes, et vous féliciter des résultats heureux que vous avez obtenus déjà par leur mise en application.

Il vous souvient, Messieurs, de ces dernières années si douloureuses où nos cœurs étaient meurtris, nos âmes comprimées, et où nos voix ne pouvaient plus prononcer tout haut le nom de la Patrie. Durant ces années cruelles, à certains jours nos Eglises étaient trop étroites pour contenir la foule des fidèles. Sans doute ils venaient à la maison de Dieu, parce qu'ils étaient dans la tristesse et l'inquiétude et qu'il en est de la religion comme d'une mère : si on l'abandonne facilement au premier sourire, instinctivement à la première larme, on revient vers elle.

Mais il existe une autre raison qui explique cette affluence, c'est que notre peuple était certain de trouver, dans nos Eglises, quelque chose de beau, quelque chose d'attirant. Sous la vigoureuse impulsion de notre évêque et la direction de plusieurs d'entre nous à qui les amis de Dieu ne diront jamais assez haut toute leur fraternelle reconnaissance, les cérémonies liturgiques se développaient dans toute leur ampleur ; dans leur puissance féconde et leur impressionnante harmonie, les jeunes gens de nos *scholae cantorum* prouvaient pratiquement à la foule la souplesse, la variété, la richesse du chant grégorien et de la musique sacrée, combien surtout ils sont aptes à développer dans les âmes la bienfaisante chaleur du sentiment religieux.

La liturgie s'affirmait aussi maîtresse mieux comprise,

reine belle entre toutes, apôtre divinement conquérant.

— Dans ces inoubliables journées liturgiques de S. Christophe et de N.-D. de Tourcoing, de S. Sauveur de Lille, de N.-D. de Roubaix, et de tant d'autres, il nous semblait avoir la vision de l'Eglise, notre mère... comme une mère entourée de ses enfants, leur apprenant à dire au père de famille leur reconnaissant amour dans le langage et avec l'accent qui convient, et qu'elle seule peut leur apprendre.

Messieurs les organisateurs du Congrès, durant cette semaine, vous allez étudier les règles de ce divin langage, vous allez en montrer la justesse, et en offrir des applications pratiques aux nombreux auditeurs accourus pour s'éclairer et s'édifier au contact de vos œuvres.

... Que l'Esprit de Dieu, qui est harmonie, dirige et bénisse vos travaux, et que le plus grand succès surnaturel réponde à vos efforts. C'est la récompense que souhaite à votre zèle et à votre science le plus humble mais non pas le moins fervent de vos amis. *Amen* !

---



III

# Le Bienfait social de la liturgie

*Gloria in excelsis Deo et in terra pax  
hominibus bonae voluntatis.*

PAR

**M. l'Abbé THELLIER DE PONCHEVILLE**





## LE BIENFAIT SOCIAL DE LA LITURGIE (1)

---

L'orateur commence par dire que le Congrès de musique sacrée à cette heure et en ce lieu a pu paraître à plusieurs sujet à de justes critiques : c'était un anachronisme que de vouloir intéresser un temps tel que le nôtre, tout alourdi de ses préoccupations matérielles, à cette mélodie légère, spirituelle, qui vient d'une époque heureuse où sans doute la terre ne pensait qu'au ciel.

Aujourd'hui, rien ne plaît aux oreilles que la sonorité lucrative de nos moteurs et de nos métiers... Réunir pendant huit jours des hommes capables d'un labeur productif pour les intéresser à des choses mystiques dans cette ville industrielle de Tourcoing ! Au lendemain de la guerre, n'était-ce vouloir donner du superflu à ceux qui manquent du nécessaire ? car, il faut d'abord du pain, car il faut d'abord de la paix sociale !..

Et pourtant, en organisant ce Congrès en une heure si grave, les initiateurs n'ont pas cru faire besogne inutile même pour le relèvement de leur pays, car ils ont reconnu qu'il n'était pas moins opportun de chanter « la gloire de Dieu au plus haut des cieux. »

Ce sera donc entrer dans l'esprit de ce Congrès liturgique que de penser tout d'abord à quels abaissements, à quels déchirements s'expose un peuple qui se désintéresse des grandes manifestations religieuses ; combien la beauté du culte rejaillit en bienfaits sociaux, puisqu'elle remet un idéal et un sentiment fraternel dans le cœur des hommes.

Une société qui ne fait plus à Dieu une place solennelle dans la vie publique, ne tardera pas à sombrer dans un

---

(1) Nous regrettons de ne pouvoir donner qu'un résumé très imparfait de ce beau discours.

matérialisme dont les conséquences seront funestes, même à son bonheur naturel.

Qu'on supprime tout culte :

Ce Dieu caché risque fort de devenir un Dieu oublié, et pour la plupart des hommes, il ne sera bientôt plus qu'un fantôme perdu très loin dans l'immensité...

Dieu est un principe d'unité nécessaire entre tous : ce nœud divin rompu, le lien humain se brise ; ce bien suprême méconnu, l'égoïsme va nous faire entrer en conflit pour le partage des biens secondaires devenus notre faim avide. Pour avoir négligé les droits de Dieu, nous allons voir se dresser l'autel du veau d'or autour duquel les appétits vont se contredire. Puisque l'homme cesse de regarder le Ciel, il va se croire voué tout entier aux trésors de la terre... Il n'admettra plus aucun idéal, plus d'autre loi que l'enrichissement, et ainsi les hommes s'abandonnant de plus en plus à leurs passions seront nécessairement menés à entrer en lutte les uns contre les autres. Leur plaisir ne connaîtra plus aucun frein : ils l'exigeront sans mesure dès ici-bas. Plus on leur cèdera, plus leurs revendications seront pressantes, Et comme les biens à partager sont limités, alors c'est la bataille. Cette terre devient un champ de mort où la force seule, pendant l'horrible mêlée de la guerre, décidera de la part qui reviendra à chacun. Une société qui n'aura plus d'autre idéal que le plaisir et le gain sera en perpétuel conflit avec elle-même, **divisée en deux camps** cherchant à s'écraser l'un l'autre. Le plus fort imposera sa loi au plus faible, jusqu'à ce que le plus faible se relève sous l'aiguillon de sa colère pour tirer vengeance de son oppresseur.

Et voici quel secours apporte notre Culte à cette société en perdition.

Dans l'Eglise, Dieu habite avec l'homme sous les mêmes voûtes. Dans cette maison de l'idéal, les hommes les plus vulgaires échappent pour un instant à la médiocrité de leurs pensées courantes. Ceux que l'atmosphère de l'usine avait appesantis y viennent respirer un air plus pur, un air divin. Dieu n'est plus seulement perdu dans le lointain du firmament, il devient l'hôte de ces demeures sacrées avec qui l'homme peut entrer en relations intimes.

La liturgie élèvera dans les régions de l'esprit le monde

trop occupé de la matière. C'est le dimanche qu'elle triomphe dans sa grandeur libératrice.

Les voix de la terre se taisent et c'est alors que, dans ce grand recueillement, monte la voix des cloches messagères de la vie, la voix des chants, des mélodies qui rappellent aux hommes qu'ils ne sont ici-bas que sur la terre d'exil. Se retrouvant dans la noblesse de leur parenté divine, les âmes se souviennent qu'elles ne doivent que traverser les régions matérielles. Elles savent qu'elles ne peuvent s'enfermer dans l'idolâtrie des biens d'ici-bas si elles veulent atteindre leur destinée.

Nulle part mieux que dans une Eglise ne vibrent en nous certaines fibres. Ce sont les chants de Dieu qui rappellent à l'homme qu'il est l'enfant de Dieu.

En même temps que nos pensées se relèvent au-dessus de la terre, nos cœurs se rapprochent. Ordinairement, nous sommes séparés hiérarchiquement. Et voici venue la grande journée liturgique de chaque semaine : le dimanche. La famille chrétienne, la grande famille des baptisés, la famille des futurs élus du Ciel sans distinction de classes, de fortunes, d'intelligence, toute la grande égalité des hommes réapparaît. « Vous êtes les héritiers du royaume du Ciel. » Laissez donc fondre les duretés de vos cœurs, et s'éteindre les colères qui vous animent les uns contre les autres. Voici que Dieu va s'offrir sur l'autel pour donner de nouveau son pardon et sa vie à toutes vos âmes.

Dans la foule : des ouvriers vulgaires, des femmes de faubourg en cheveux, des enfants en guenilles, et ils chantent comme leurs frères en vêtements plus somptueux, cependant que le pauvre, que le faible, que l'humble va recevoir son Dieu sur le même rang d'honneur que le plus riche et le plus élevé par son savoir. Quelle école de dignité ! Quel symbole d'unité ! Quelle prédication de charité !

Ces hautes leçons que notre liturgie nous apporte ne peuvent pas être sans résultat. Si le lendemain, deux hommes se rencontrent dans la discussion et de nouveau se sentent tout prêts à entrer en lutte de convoitise l'un contre l'autre, ils se souviennent que la veille ils ont communifié l'un près de l'autre et l'accord devient facile à établir entre eux.

Dans notre vie sociale, c'est un ranimement de bienveil-

lance, c'est une volonté de paix qui rend les rapports plus faciles entre les hommes, qui crée autour d'eux une atmosphère plus pure que la première.

La production devient plus aisée, la répartition de ses produits plus équitable, et la richesse grandit pour tous.

Ainsi notre doctrine évangélique illustrée par la liturgie, c'est encore celle qui est la plus avantageuse au bonheur de notre société.

Et c'est pourquoi il n'était pas déplacé, en ce moment, notre Congrès de musique sacrée. Tout ce qui accroit la valeur des forces d'union fraternelle est éminemment utile et opportun. Plus encore que de richesse matérielle, on a besoin aujourd'hui de richesse spirituelle. On refera la France en refaisant des âmes chrétiennes. Avant toute autre préoccupation, réapprenons à rendre gloire à Dieu au plus haut des cieux.

C'est la raison d'être de ce Congrès, et c'est de cela que doit venir notre gratitude.

---



IV

**Organisation pratique  
des Scholæ grégoriennes**

PAR

**M. l'Abbé Charles VANDEWALLE**



## ORGANISATION PRATIQUE

### DES SCHOLÆ GRÉGORIENNES

---

L'avenir du chant grégorien dépend d'une question d'organisation. Nous n'en sommes plus à la période des discussions théoriques, où la vérité se frayait péniblement passage au milieu des préjugés et des habitudes acquises. L'Eglise a parlé. Le *Motu proprio* de Pie X indique avec précision et vigueur leur devoir à tous ceux que la réforme du chant regarde. La bonne volonté, d'ailleurs, est générale. Personne ne s'avise de combattre les volontés du Pape. Pour les mieux réaliser, il n'est que de les savoir réalisables.

Ce sera donc rendre service à tous ceux qui veulent seconder les désirs de l'Eglise, que d'aider à l'organisation pratique du chant.

Tant d'expériences ont été faites, un peu partout, dans les paroisses et les institutions, qu'il suffirait d'en faire le tableau pour traiter le sujet qu'on nous a proposé. Ce rapport pourrait s'intituler « une page d'histoire » où noms et dates figureraient, s'il en était besoin.

Si utile que soit la formation rationnelle de la voix, il paraît bien difficile de l'imposer à tous les fidèles. Et cependant, ils sont appelés à prendre part à l'office. Le problème n'est pas insoluble heureusement. Si c'est en forgeant qu'on devient forgeron, c'est en chantant qu'ils apprendront à chanter. Pourvu que le maître possède les principes, et que l'élève ait toujours sous les yeux d'excellents exemples, on obtiendra, à n'en pas douter, de bons résultats.

Il faut avant tout recruter des chanteurs. C'est chose facile. Toute paroisse qui pratique les possède. Ce sont les

fidèles qui viennent à l'office ; ce sont les habitués de nos œuvres, de nos patronages, de nos réunions dominicales. Ce sont, là où existent des écoles libres, les élèves qui les fréquentent et surtout les enfants, petits garçons et petites filles, qui se préparent à la première communion.

Les règlements du catéchisme astreignent les uns et les autres à une présence régulière à l'Eglise. Plusieurs fois par semaine, le prêtre les y retrouve. C'est dans ces réunions hebdomadaires qu'il leur donnera une première formation élémentaire. L'enseignement du chant ne devrait-il pas faire partie de l'enseignement général de la prière, qui, de l'aveu des meilleurs catéchistes, est le premier objet de leurs sollicitudes ? Qu'il soit considéré comme un des exercices du catéchisme. Si l'adage ancien a conservé quelque valeur « *bis orat qui bene cantat* » bien chanter c'est prier deux fois, ne sera-ce pas une garantie pour l'avenir religieux de nos jeunes communicants qu'ils aient appris, par la pratique quotidienne, à aimer la prière publique et le chant officiel de l'Eglise ? Qu'on veuille bien relire, dans le beau livre de Mgr Dupanloup sur « l'œuvre par excellence » le chapitre qu'il consacre à la pratique du chant, et on se convaincra de son importance.

Les prières, récitées avec piété et recueillement, avec des pauses marquées d'avance, et observées par tous, et sur un ton de voix unique, seront un premier exercice qui préparera les enfants à aborder le chant des psaumes. Qu'est-ce qui empêche, pour stimuler le zèle et exciter l'émulation, de séparer en deux chœurs, garçons et filles, et de les faire alterner. Leur attention en est plus éveillée. Ils surveillent, avec une juste sévérité, tous les défauts d'exécution qu'ils constatent chez les autres ; ce qui est peut être le meilleur moyen de retenir les règles, pour eux-mêmes.

C'est parmi les meilleures voix que l'on trouvera bientôt les éléments de ses futures *Scholæ*. Le goût, la piété, l'obéissance à la direction, sont autant d'indices sûrs qui feront discerner les bons scolistes.

Ils formeront l'élite, dont les exécutions, toujours parfaites, seront une vivante leçon de choses pour les autres enfants d'abord, et pour toute la paroisse.

Mais on se gardera bien de négliger l'ensemble de ses catéchismes. C'est à tous que doit s'étendre notre zèle

élémentaires qu'on les suppose, quelques leçons de solfège, de prononciation, de liturgie surtout sont indispensables. La formation liturgique fera l'objet du rapport de M. l'abbé Descamps. Qu'il nous suffise d'en souligner l'importance, car la liturgie sera l'âme de toute action paroissiale. Elle doit donc être à la base de notre apostolat grégorien. Plus nos enfants auront l'intelligence et le goût de la prière de l'Eglise, plus ils aimeront à participer au chant des offices.

Aux éléments de la liturgie s'ajouteront quelques leçons de solfège grégorien. Elles aideront à la formation de la voix. Nos enfants feront, au moins chaque jeudi, quelques courts exercices de gammes et de vocalises. Chaque répétition pourrait commencer par là

Il faudra recommander sans cesse aux garçons la douceur et le moelleux des sons, et leur interdire absolument de crier ; aux petites filles, au contraire, demander la décision et l'énergie ; à tous l'ouverture de la bouche, la netteté de l'articulation... Ces qualités se développeront sans cesse, pourvu qu'on ne renonce jamais à les exiger. Des voix rauques et incultes au début ne tarderont pas à s'assouplir et à se former. Y a-t-il des voix fausses ? Ou y a-t-il des voix peu exercées ? Presque toutes se corrigent par le travail. Que de fois l'on vous dit : Il n'y a pas de voix dans ma paroisse. C'était la réponse d'un excellent vicaire que nous poussions à organiser un groupe d'enfants. Au bout de quelques exercices, il fut tout étonné de découvrir de fort jolies voix. Sa Schola de garçons devint, après quelques mois de travail, une des meilleures de la région.

On donnera le plus de soin possible à la lecture du latin, veillant à obtenir une accentuation nette, souple, aisée, élégante. Ces qualités de l'accent latin s'obtiennent bien mieux avec la prononciation *romaine*. C'est l'avis de M. Vincent d'Indy ; il est partagé par l'ensemble des grégorianistes. Nous n'avons, pour notre part, jamais obtenu de bonne accentuation latine, sans la prononciation romaine. Et peut être la plus grande difficulté pour vulgariser le chant grégorien dans les milieux où l'on étudie le latin, a-t-elle été la prononciation *à la française*, qui a continué à sévir dans les classes, et qui, par sa méconnaissance complète de l'accent, complique singulièrement le travail du maître de chant.



A propos de la *prononciation* romaine, n'est-il pas nécessaire de réfuter en passant une inexactitude, par laquelle on a essayé de la compromettre aux yeux des fidèles, en la traitant de prononciation « allemande » ? Ces pauvres arguments qui alarment le patriotisme sont-ils bien ceux qu'invoquait Pie X dans sa lettre du 10 juillet 1912, à Mgr Dubois, archevêque de Bourges. Le Pape y rappelait la grande influence exercée par l'accent latin sur la formation mélodique et rythmique de la phrase grégorienne et voyait dans l'unité de prononciation un moyen de consolider l'œuvre de l'unité liturgique en France, unité accomplie par l'heureux retour à la liturgie romaine et au chant grégorien. Où est-il question de nous germaniser ?

Il suffira d'ailleurs de quelques remarques pour constater que ce danger est tout imaginaire.

Parmi les modifications que comporte la prononciation, romaine, l'*u* prononcé *ou* est la principale. Mais l'usage en est bien français : nous disons *loupous*, comme *loup* ; *coulpa*, *roufous*, *doulcis*, comme nous disons *coulpe*, *roux*, *doux*, etc... Nous y avons la prononciation traditionnelle de l'*u*. Quant aux trois consonnes les plus caractéristiques, *c*, *g*, *t*, deux se prononcent en allemand tout autrement qu'à la romaine : *c* = *tsé* et non *tché*, et *g* = *gué* et non *djé*. Reste le groupe *gn*. Il suffira de prononcer *agnus* comme agneau, et *magnus* comme Charlemagne, et d'abandonner aux allemands notre *pseudo-ague-rus*, qui est décidément anti-français.

Une autre objection a été faite parfois par des personnes, qui avaient séjourné à Rome. Votre prononciation n'est pas romaine, disaient-elles. Nous avons, au cours de ce Congrès, recueilli à plusieurs reprises les appréciations des éminentes personnalités romaines présentes à Tourcoing. Elles nous ont pleinement rassuré. Leur aveu est une preuve que nos bouches françaises ne sont pas rebelles à cette réforme. Faisons donc lire à la *romaine*, avec netteté, pureté, transparence, en donnant au langage une belle sonorité, en inspirant à nos chanteurs le culte de la parole, parce qu'ici c'est la parole de Dieu ou celle de l'Eglise.

Cet exercice de langage restera toujours le plus important. Les chants du peuple sont presque exclusivement des récitatifs ou des acclamations. Les bien dire, c'est la moitié du

chant. On soignera de toute façon la récitation du *Confiteor*, les réponses au *De profundis*, la lecture des Psaumes des Vêpres. Rien n'est plus édifiant que ces prières publiques, quand elles sont dites avec ensemble.

Les exercices de lecture deviendront bientôt des exercices de psalmodie où se mêleront les conseils d'*interprétation grégorienne*, chaque fois que ce sera utile. On ne fera pas chanter les psaumes, sans indiquer au fur et à mesure, les règles qui permettent d'appliquer les paroles aux cadences psalmiques. Les enfants eux-mêmes sont susceptibles de les comprendre. Ils aiment au surplus à se rendre compte de ce qu'ils font, j'en tends les plus intelligents...

Ils acquerront aussi, peu à peu, les notions du solfège grégorien. On les donnera sans dépense de livre. La main du maître sera, si l'on veut, la portée à quatre lignes, sur laquelle il leur enseignera la science des intervalles. Ces exercices sont reposants et instructifs. Le maître les varie à volonté.

S'ils sont bienfaisants à la masse, ils sont, on en convaincra, indispensables à nos *Scholæ*, car ils permettent de réaliser une économie considérable de temps et de fatigue. L'*initiation* des *Scholæ* devra être beaucoup plus complète. Il faut qu'elles soient dans la paroisse une école de beauté. C'est par la perfection de leurs exécutions que le chant grégorien conquerra les paroissiens. Qu'elles atteignent aux frontières du *parfait*, humainement accessible ; alors, saisis et convaincus, nos chanteurs deviendront d'infatigables apôtres de la prière chantée.

Ce programme est trop vaste, pour qu'on ait la prétention de le réaliser sans efforts. Il y faut la compétence d'un maître. Mais ce qui compromettrait, sans doute, infailliblement le succès, c'est la hâte et l'empressement de l'ouvrier, qui, supprimant les étapes, voudrait aboutir sans la collaboration du temps. Rien ne sert de courir... mais il faut marcher sans cesse et avoir le courage d'aller lentement. En éducation, les progrès sont insensibles, mais ils doivent être poursuivis avec méthode et constance. Au bout de six mois, au bout d'un an, on constatera les résultats de ses efforts. On verra les voix s'assouplir, les âmes se former, la piété se développer autour de son centre, l'autel ; les offices mieux compris, intéresser davantage. Le prêtre ne sera plus un isolé ; en acquittant

le devoir de la prière, il sentira ses ouailles groupées et unies autour de leur pasteur, vivant symbole de la communion des Saints. Est-il douteux que l'esprit chrétien n'ait progressé en même temps ?

\* \* \*

L'organisation du chant dans les collèges et pensionnats sera, semble-t-il, plus facile encore. On pourrait citer avec éloge ce qui a été accompli dans plus d'une maison d'éducation. Cependant, la plupart ont-elles contribué autant qu'elles l'auraient pu au progrès du chant paroissial ? Qui oserait le dire ? L'enseignement du chant d'Église figure-t-il seulement au programme des études ? Y a-t-il des cours de chant grégorien, comme il y a des cours de solfège et des leçons de piano ? Le Congrès de Paris demandait déjà qu'on voulut bien faire à la sainte liturgie et à la musique sacrée, en particulier, la place à laquelle elle a droit dans toute éducation vraiment chrétienne. A-t-on songé à réserver chaque semaine l'heure de chant ? à faire rentrer dans le cours de solfège les notions de musique grégorienne ? La Schola est-elle en honneur au moins autant que la fanfare ?

Que ne pourrait-on pas attendre d'une bonne organisation ?

Elle est plus nécessaire encore dans les séminaires. Le *Motu proprio* leur trace le programme des études grégoriennes et spécifie le devoir des supérieurs et des maîtres de chant.

Relisons l'article 25 : « Dans les séminaires des clercs et dans les instituts ecclésiastiques, suivant les prescriptions du Concile de Trente, que tous cultivent avec soin et amour le chant grégorien traditionnel..., et que les supérieurs soient, sur ce point, larges d'encouragements et d'éloges envers leurs jeunes subordonnées... Qu'on favorise parmi les clercs la fondation d'une *Scola cantorum* pour l'exécution de la polyphonie sacrée et de la bonne musique liturgique.

L'article 26 prévoit dans les leçons données aux étudiants ecclésiastiques, des cours d'esthétique musicale, où seront exposés « les principes et les règles de la musique sacrée... » « afin que les clercs ne sortent pas du séminaire dépourvus de ces notions... nécessaires à la pleine culture ecclésiastique ».

De l'observation de ces articles dépend l'avenir du chant

grégorien, et la réalisation pratique des volontés de l'Eglise, sur un point de si haute importance. Sans la compétence pratique du clergé, la réforme grégorienne perdra ses meilleures chances de succès. Pour donner tous ses résultats, c'est au petit séminaire que l'enseignement du chant doit commencer. Est-il excessif de demander qu'il y figure comme toutes les autres matières de classe, qu'il ait son professeur attitré, ses heures réglementaires, ses examens trimestriels, ses récompenses inscrites au palmarès de chaque classe, au même titre que le grec, l'algèbre ou les langues vivantes.

Dans la plupart des maisons, le maître de chapelle cumule ses fonctions avec celles d'un autre enseignement, déjà chargé. La fatigue qu'il doit s'imposer est souvent au-dessus de ses forces. C'est ce qui explique les changements fréquents de maîtres de chapelle.

A ce premier inconvénient s'ajoute celui du manque de temps. Pie X se souvenait sans doute d'avoir connu ces difficultés, quand il intervint pour les solutionner. Il voulait que l'on consacrat deux heures par semaine, à l'étude du chant (c'est le temps minimum accordé aux autres matières du programme), et il ajoutait que, sur ces deux heures, ne devait pas être pris le temps nécessaire à la préparation des offices.

Les maîtres de chapelle triompheraient d'aise s'ils disposaient de la moitié de ce temps. Ils ne seraient plus réduits à empiéter sur un confrère, toujours préoccupé, qu'une répétition, en compromettant deux lignes d'un devoir, ne compromette le succès d'un examen.

La formation des *Scholæ* est de première importance dans les séminaires. Ce sont elles qui assurent le service de la tribune. Pour les constituer et les outiller, il en coûtera un grand effort, au maître de chapelle. Mais qu'il ait soin de noter soigneusement sur son livre de chant les parties qu'il confie à chacun de ses groupes, Schola des plus jeunes, Schola des aînés. Ces indications seront précieuses les années suivantes, et lui permettront de préparer plus rapidement les offices.

On veillera avec grand soin au recrutement de ces groupes choisis de manière à remplacer les partants par de nouvelles recrues déjà formées. On disposera de la sorte d'un fonds de voix bien entraînées, sur lesquelles on pourra compter.



Avec les leçons de chant, viendront les beaux offices. Chaque séminaire les voudra parfaits. Ne serait-il pas à désirer qu'ils soient chantés intégralement tous les dimanches ? Nous n'avons jamais vu les élèves se plaindre de leur longueur parce qu'ils les chantaient, même quand le programme comportait les beaux et longs traits du Carême, si aptes à nous faire prolonger le temps de la méditation et de la prière. Ces plaintes ne viennent que de ceux qui ne les chantent pas.

C'est un progrès désirable, en plusieurs endroits déjà réalisé que le chant des petites heures aux fêtes plus solennelles. Pourquoi les complies ne deviendraient pas à certains jours et même tous les dimanches, la grande et poétique prière du soir ?

Les séminaristes se formeront surtout à la piété d'Eglise par la pratique des offices. C'est de jeune âge qu'ils doivent s'éprendre de toutes les beautés de la liturgie. Ils chanteront avec bonheur les premières Vêpres des fêtes ; ils prendront une part active aux processions de St-Marc et des Rogations. Avec eux et pour eux on organisera parfaitement tout l'office des derniers jours de la semaine sainte, et s'il est possible, on célébrera par une grand'messe, comme c'est l'usage à St-Sulpice, les fêtes de première et de seconde classe. Il restera encore assez de messes basses, pour satisfaire le goût de ceux qui les préfèrent.

Les futurs prêtres ont tout à gagner, semble-t-il, à développer leur piété dans ce sens. Ne seront-ils pas les ministres de la prière publique ? N'est-ce pas dans le bréviaire et le missel qu'ils iront chercher la règle et la formule de leur oraison ? Rites et chants doivent de bonne heure leur devenir familiers. C'est l'antique méthode de l'Eglise. Dom Guéranger en a montré la féconde influence.

D'autres ont résolu de s'en inspirer, dans l'éducation des clercs. Ce fut la pensée constante du Père d'Alzon, quand, voulant faire des hommes d'Eglise, il pensa que le plus sûr moyen était de les faire vivre et respirer, en communion étroite avec l'Eglise, par l'amour et la pratique de la liturgie, la psalmodie quotidienne du bréviaire, la célébration de ses solennités. Le procédé a pu paraître bien moyen-âgeux. Mais ceux qui l'ont pratiqué, parce qu'ils s'abreuyaient aux sources traditionnelles, n'en ont pas moins été à l'avant-



garde de toutes les initiatives hardies, et de toutes les formes d'apostolat moderne.

De tels exemples portent déjà leurs fruits. Si nos séminaires peuvent s'en inspirer utilement, ils formeront, plus sûrement encore, les initiateurs compétents qu'il faut à la restauration grégorienne.

Aidés par les maîtres de l'école libre, par les religieuses chargées d'œuvre, les prêtres travailleront avec ardeur et dans nos chrétiennes paroisses, les fêtes religieuses retrouveront leur antique popularité.

Abbé CH. VANDEWALLE.

---



V

“ La Musique religieuse  
en Dordogne ”

PAR

**M. l'abbé Louis BOYER**

*Maitre de Chapelle à la Cathédrale de Périgueux.*



## « LA MUSIQUE RELIGIEUSE EN DORDOGNE »

---

Mes Révérends Pères,  
Mesdames et Messieurs,

Le rapport que je vous présente — et que je n'avais pas prévu — n'est qu'un fait divers pour reposer vos esprits des fortes et profitables études qui nous ont été présentées jusqu'à ce jour.

La Dordogne, qui s'honore de la naissance de Fénelon et qui avait eu les prémices de l'épiscopat de Mgr Delamaire, vos deux archevêques de Cambrai, est également fière de ses richesses musicales.

Elle possédait, autrefois, de nombreux monastères. Un des plus célèbres est l'abbaye cistercienne de Cadouin, fondée au commencement du XII<sup>me</sup> siècle par le Bienheureux Géraud de Sales. Depuis l'an 1117, elle garde le *Sudarium Capitis* apporté d'outre-mer par Adhémar, évêque du Puy. Ce sanctuaire était devenu et reste encore un lieu de pèlerinage très fréquenté. Les artistes aiment à visiter les cloîtres de cette abbaye qui sont une merveille d'architecture et de sculpture.

La révolution chassa les moines, mais ne put faire disparaître tous les parchemins enluminés dont se servaient les chantes de l'office divin.

Longtemps cachés et oubliés, ils furent mis en évidence, étudiés et placés en lieu sûr par un prêtre hautement cultivé. M. le chanoine Chaminade s'attacha à étudier ces précieux manuscrits et ce ne fut pas un mince mérite de traduire exactement ces antiennes et ces répons écrits, pour la plupart,



en notation aquitaine dite à points superposés, c'est-à-dire sur une seule ligne à la pointe sèche, mais sans indication de clefs et de lettres.

Le travail de l'ingénieux chercheur fut hautement approuvé par Dom Pothier et ses collaborateurs qui l'apprécièrent et le déclarèrent utile à l'art (1). La paléographie musicale a reproduit plusieurs de ces manuscrits (Tome II, planche 98. Tome III, planche 205).

Homme de goût et de science, doué d'une esthétique raffinée, M. le chanoine Chaminade, sans rien négliger des autres branches de la science ecclésiastique, se spécialisa dans les études grégoriennes et valut à son diocèse d'en être le grégorianiste le plus averti.

Après les manuscrits de Cadouin, il faut citer un traité intitulé : « *Scientia artis musicae* » qu'écrivit en 1274 Elie Salomon, clerc de l'abbaye de S. Astier en Périgord.

Dom Martin Gerbert, prince abbé du couvent de S. Blaise le reproduisit dans sa collection « *Scriptores ecclesiastici de musica potissimum* » (Tome III, pp. 16 à 64).

Les musicographes parlent d'Elie Salomon que certains mettent à côté de Guy d'Arezzo. L'ouvrage d'Elie Salomon se recommande surtout par la fameuse *Regula aurea* et par le 30<sup>me</sup> chapitre où l'auteur donne les règles du *Contrapunto alla mente*. Fétis assure que ce sont les règles les plus anciennes qui soient parvenues jusqu'à nous.

La bibliothèque de Périgueux renferme 2 folios de garde, en notation aquitaine, contenant des antiennes et des répons des offices de S. Hilaire et de S. Maur, fin du XI<sup>me</sup> siècle.

On signale encore des fragments d'un *Processionnal* provenant des Dames dominicaines de S. Pardoux-la Rivière, fin du XIV<sup>me</sup> siècle. Il y a deux proses écrites en notation proportionnelle : « *Ave gloriosa* » et « *Gaude flore virginali.* » L'auteur de ce dernier serait S. Thomas Becket de Cantorbéry.

Ajouterai-je, Mesdames et Messieurs, que la Dordogne eut des troubadours célèbres : Arnaud de Mareuil, Eymeric de Sarlat, Bertrand de Born, Daniel de Ribérac, Elias Cayrol,

---

(1) Monographie des manuscrits de chant de l'abbaye de Cadouin par Eug. Chaminade, curé de S<sup>te</sup>-Croix. — Desclée, Lefebvre et C<sup>ie</sup>, éditeurs pontificaux, Tournay 1887.

pour ne citer que les plus marquants. Complaintes, villanelles, chansons d'amour abondaient chez nous : On chantait sur tous les rythmes et l'écho de ces voix a été précieusement enregistré dans une collection qui est une des plus riches perles du Folklore français (1). Cette publication fait le plus grand honneur à M. le chanoine Chaminade.

Sans être victime de cette illusion qui nous ferait croire que les oiseaux d'autrefois chantaient plus et mieux que ceux d'aujourd'hui, il est permis de dire que l'on chante encore en Dordogne. Sur ce sol, imprégné des cantilènes grégoriennes ou des chansons d'amour, c'est-à-dire d'art véritable, sont nés des maîtres dont je dois évoquer le nom moins par piété filiale que par orgueil légitime.

C'est d'abord M. F. de la Tombelle.

Tout aussi bien que moi vous connaissez sa carrière musicale comme virtuose et compositeur. Vous l'avez si souvent applaudi que je me défends de tout panégyrique pour vous laisser l'occasion de l'admirer encore dans les manifestations et les œuvres du Congrès.

M. le chanoine Boyer est aussi de la Dordogne. Vous comprendrez facilement, Mesdames et Messieurs, que je me trouve un peu embarrassé pour faire son éloge, louer les siens, c'est se louer soi-même. Vos regards semblent m'interroger : ils voudraient des détails. Je vous renvoie aux pupîtres de vos maîtrises. Vous m'avez tellement dit que vous chantiez mon oncle que je dois me contenter de garder en mon cœur tout le bien que vous pensez de ses œuvres.

M. de la Tombelle et M. le chanoine Boyer ont été, avec M. le chanoine Chaminade, les promoteurs, les fondateurs du mouvement de rénovation musicale qui, avec Charles Bordes, suscita de si nobles énergies. Ce mouvement, parti de Paris, avait ses origines en province. Les noms de nos maîtres périgourdins sont les premiers en tête de tous les catalogues de musique sacrée et j'ai des raisons spéciales d'affirmer qu'ils ne conduisirent aucun éditeur à la faillite.

Tandis que nos compositeurs écrivaient de la musique, le savant chanoine Chaminade continuait sa campagne de presse pour lutter contre l'invasion de la barbarie

---

(1) Les vieilles chansons patoises du Périgord, par l'abbé Chaminade et l'abbé Casse. Périgueux 1902, Cassard, éditeur.

musicale dans le sanctuaire. Il dénonça tous les périls et arma toutes les bonnes volontés avec son ouvrage : « La **Musique sacrée** telle que la veut l'**Eglise**. » Ce livre se répandit, il eut ses traducteurs et fut universellement apprécié. Il contient en termes très nets tous les vœux de ce Congrès.

Six ans après cette publication, le *Motu proprio* de sa Sainteté Pie X confirmait et sanctionnait l'œuvre du chanoine Chaminade en donnant à l'univers entier le « Code Juridique de la musique sacrée. »

Telles sont, Mesdames et Messieurs, les richesses musicales de la Dordogne.

— Sous l'impulsion de tels maîtres qu'a-t-il été fait chez nous ?

Le plain-chant grégorien fut dès l'apparition des éditions de Solesmes pratiqué dans nos séminaires. Aux jours de fêtes, les meilleures pièces étaient exécutées et reposaient agréablement les oreilles des fidèles habitués au chant lourd des vieilles éditions. La révélation du chant grégorien se fit tout naturellement par l'accoutumance : elle avait trouvé un terrain excellemment préparé par des maîtres qui avaient eu la bonne fortune d'étudier à Solesmes.

Les retraites ecclésiastiques fournirent une excellente occasion d'initier le clergé à la mélodie grégorienne : une Schola fut créée. Des cours pratiques et des exécutions modèles servirent de leçon à ceux qui auraient paru endurcis.

S'il y eut des retardataires, il n'y eut pas d'opposition : la cause était gagnée. — Dès l'apparition de l'édition vaticane, les manuels furent répandus en Dordogne et je crois bien qu'ils atteignent toutes les paroisses.

La musique polyphonique, paestrinienne et moderne eut chez nous, plus peut-être qu'ailleurs, son âge d'or : nos maîtres périgourdiens n'étaient-ils pas les chefs du mouvement de réforme musicale ? Pendant les longues années que M. l'abbé Faure-Muret dirigea le chant à la cathédrale, après M. Chaminade, il eut l'occasion de puiser abondamment dans ces répertoires variés et il nous plaît de déclarer que les auditions furent très bonnes. Les chœurs oscillaient entre 200 et 300 exécutants à l'occasion des grandes solennités : la maîtrise d'alors constituait un fonds solide sur lequel se reposait l'esprit et le cœur du maître de chapelle.

Les temps sont hélas, changés !

Au Petit Séminaire, sous la direction de M. le chanoine Boyer, la rénovation musicale fut naturellement amenée. Il nous souvient de ces exécutions à 4 voix mixtes où figuraient au programme les plus belles pièces des maîtres anciens. On se jouait des difficultés, à tel point que les élèves chantaient sans jamais tourner la tête pour observer la mesure du maître qui, placé au milieu de la chapelle, se contentait de quelques accords conventionnels. L'art et la liturgie se donnaient la main et faisaient rêver au bonheur des élus.

Vous vous doutez bien, Mesdames et Messieurs, que le cantique n'a pas été négligé en Dordogne. Il a fallu mettre à la retraite les vieux airs « d'origine peu chaste et pire, » bannir les mélodies contournées, bizarres, triviales et banales. On a puisé abondamment dans la riche littérature des cantates, des chorales d'origine catholique et on a voulu faire bénéficier les générations actuelles et futures des meilleures compositions modernes. Ce travail a été accompli sans heurt et s'est tout naturellement illustré avec l'apparition du recueil de M. le chanoine Boyer.

Ce petit volume n'est-il pas devenu le père de plusieurs autres recueils que pour des motifs locaux, on a publiés. Il y a, dans ces collections diverses, un air de famille non équivoque.

— Il ne faudrait pas croire, Mesdames et Messieurs, que ces résultats aient été localisés aux séminaires et à la cathédrale — Les paroisses rurales ont fourni un vigoureux effort. Des prêtres de goût, formés par les maîtres périgourdins, ont apporté avec eux un solide répertoire nuancé des teintes anciennes et modernes et si je ne craignais pas d'abuser, j'aurais plaisir à citer des paroisses où l'on chante avec art.

Les lois de séparation et la guerre ont entravé l'essor musical chez nous. Nous croyons pouvoir affirmer que les lendemains de la guerre seront l'occasion d'une renaissance artistique.

Les résultats que je viens de vous décrire sont dûs à de multiples causes : je dois en souligner trois.

Tout d'abord, Mesdames et Messieurs, l'enseignement du chant est, dans nos séminaires, scrupuleusement suivi par tous les élèves : il est sanctionné par des examens trimestriels et des prix en fin d'année. Il a force de loi et saveur de bonne chose.



Les Evêques que la Providence nous a donnés ont toujours été favorables au développement de l'art musical, ainsi que l'exige le Concile de Bordeaux. L'un d'eux présidait les examens de chant, l'autre remettait en honneur les compositions de musique et favorisait les maîtrises.

Monseigneur Rivière, actuellement évêque de Périgueux, aime l'art sacré tout autant par goût que par culture personnelle. Epris du beau, il a institué une Commission archéologique et artistique pour surveiller les monuments et les arts dans son diocèse. Toute tentative vers le mieux trouve en Sa Grandeur une approbation non équivoque, comme aussi toute manifestation qui ne dit rien à l'art et ne donne rien à la piété risque de froisser le vigilant Pasteur.

Que ferons-nous à l'avenir, dès demain ?

Le Congrès de Tourcoing ne va certainement pas transformer en un clin d'œil toutes nos églises en sanctuaires de l'art, mais il provoquera de nouveaux efforts en faveur du décor de la maison de Dieu.

Ici, Mesdames et Messieurs, mes conclusions me paraissent pouvoir être les vôtres : laissez-moi vous les soumettre.

Il m'apparaît que, tout d'abord, il y a lieu de faire connaître aux prêtres les résultats très nets du Congrès de Tourcoing et d'initier ceux qui voudraient faire quelque chose à la méthode qui a si bien réussi dans le Nord, je veux dire la formation liturgique avec l'application intégrale du *Motu proprio*. Rien n'est plus large et plus ouvert que le programme tracé par Pie X.

Il y aurait lieu ensuite de préparer les jeunes lévites à l'application de ces méthodes qui ne sont pas une nouveauté dans l'église, mais simplement un retour à la prière liturgique telle que l'Église la veut avec participation au chant.

L'enseignement du plain-chant et de la musique sacrée, déjà si en honneur dans nos diocèses, devrait être intensifié et rigoureusement sanctionné. Il y aurait lieu de mettre à la disposition des élèves des harmoniums et de confier l'enseignement du clavier à un maître compétent. Combien de jeunes gens n'ont jamais pu développer des talents naturels très manifestes parce qu'il leur a manqué les ressources pour étudier ! J'oserais même demander qu'un piano soit introduit au grand séminaire à l'usage des très rares élèves, déjà initiés,



qui seraient destinés à professer la musique ; mais cet enseignement devrait être très délicatement conduit.

Il devient nécessaire que des conférences sur l'art en général soient données dans les séminaires. Une mise au point s'impose et il est bon d'orienter les jeunes prêtres vers la Beauté qu'ils ont mission de servir.

Il faut qu'ils connaissent les Maîtres de l'art ancien et moderne, les formes diverses et toutes les manifestations du génie humain. Il faut qu'ils sachent faire un départ intelligent entre ce qui est beau et ce qui est une caricature du beau et qu'ils ne figent pas leur goût dans des interprétations erronées, injustes et maladroites.

Il faudrait surtout, Mesdames et Messieurs, que nous puissions convaincre ceux qui ont la noble mission d'organiser les chants sacrés que l'opportunité dans les manifestations musicales est une marque de goût. Pensez-vous qu'il soit nécessaire dans un village ou une ville de chanter à 4 voix mixtes pour faire œuvre d'art et sauver une réputation qui risquerait d'être compromise par une audition plus simple ? Que de temps précieux et parfois perdu à des inutilités, tout au moins encombrantes ! Un beau choral, une mélodie grégorienne chantés par une masse ont une autorité incontestable pour former le sens musical. Résignons-nous à étayer l'art musical sur des bases simples et profondes, l'édifice sera bien plus solide et permettra ensuite toutes les audaces des architectes sonores.

Mon fait divers est achevé, Mesdames et Messieurs.

Il est un point de départ avec les vœux que je vous propose et un aboutissement avec l'histoire de nos richesses diocésaines. Il suppose bien des efforts accomplis : il doit en stimuler de nouveaux.

Il nous appartient de réaliser, chacun selon nos moyens et le milieu où nous avons à travailler, le programme fixé par Pie X dans son immortel *Motu proprio* et nous contribuerons ainsi à l'avènement définitif de ce nouvel âge d'or qui verra, pasteurs, chantres et fidèles, s'unir dans la plus belle prière chantée.

LOUIS BOYER.

---



VI

## Excellence de la Messe Solennelle

*Gratias agimus tibi, propter magnam  
gloriam tuam !  
Nous vous rendons grâces, ô Dieu,  
pour votre grande gloire.*

PAR

**Mgr. Louis GLORIEUX**



## EXCELLENCE DE LA MESSE SOLENNELLE

---

Mes bien Chers Frères,

Notre Congrès s'affirme de plus en plus comme une manifestation de piété. La musique sacrée, c'est le culte divin ; le culte, c'est la vertu de religion, c'est la suprême justice à rendre à Dieu. Oui, nous ne cherchons en tout ce Congrès que l'extension du règne de Dieu et sa justice.

Or, il a promis qu'en ce cas tout le reste sera donné par surcroît ; tout le reste, c'est-à-dire les biens de l'ordre spirituel et même temporel. Et ainsi le Congrès de musique sacrée est une promesse et une garantie de bénédictions pour notre ville et notre paroisse.

Permettez à un citoyen de Tourcoing, à un paroissien de S. Christophe, — c'est le seul titre qui a pu faire choisir le pauvre orateur sur lequel vous retombez ce soir — de vous exprimer toute la reconnaissance de ses compatriotes.

Parmi tous les actes de piété, le plus sublime est la Messe Solennelle. C'est dans le but d'augmenter encore l'efficacité, à tous points de vue, de notre Congrès, que nous allons nous rappeler l'excellence de la Messe Solennelle. Nous verrons combien elle est excellente par rapport à Dieu et par rapport à nous.

Jésus seul serait capable de chanter dignement les louanges de la Messe Solennelle. Qu'Il supplée lui-même, dans vos esprits et vos cœurs, à l'insuffisance, à la faiblesse de toute parole humaine.

### I.

Le soir du Jeudi-Saint Jésus fonde l'essentiel du Sacrifice de la Nouvelle Alliance. Sur un peu de pain, sur un peu de



vin, il dit : « Ceci est mon corps ; ceci est mon sang. » Il dit encore : « Faites ceci en mémoire de moi. »

C'est un germe de plus que le divin Semeur vient de jeter dans le monde. Dans l'effusion nouvelle des lumières de l'Esprit-Saint, les apôtres bientôt, puis les chrétiens, comprennent la portée divine du sacrifice eucharistique. S. Paul en développe les aspects les plus profonds. Aussi l'intelligence, le cœur, l'imagination, le génie dans tous les arts, sous l'inspiration du Saint-Esprit et l'impulsion de l'Eglise, multiplient sans tarder leurs efforts pour entourer des formes les plus éloquents et les plus solennelles les quelques paroles et les gestes sacrés où l'Homme-Dieu a condensé l'acte suprême de l'adoration, de l'action de grâces, de l'expiation, de l'impétration, qui ne cessera plus de monter de la terre au Ciel, jusqu'au dernier jour du monde. C'est dans le rite sacrificiel que s'amplifiera le culte extérieur de la Nouvelle comme de l'Ancienne Alliance.

Jésus avait choisi pour la Cène une grande salle, richement ornée. Le génie humain suivra cette divine suggestion. Les temples ne seront jamais trop beaux pour abriter l'autel et le tabernacle. Michel-Ange jettera dans les airs la coupole du Panthéon par dessus les arcades de la basilique de Maxence. Nos cathédrales gothiques dresseront vers le Ciel la prière suppliante de leurs voûtes courbées dans l'adoration.

Jésus se conformant au rituel de la Synagogue, avait chanté avec ses apôtres le grand Hallel d'actions de grâces, accompagnement liturgique de la manducation de l'Agneau Pascal. L'Eglise, en ce point encore, imitera avec enthousiasme le divin Maître. Comme au soir du Jeudi-Saint, le sacrifice eucharistique sera préparé, accompagné, suivi de lectures, de chants et de prières. On choisira d'abord et avant tout la prière enseignée par le Seigneur lui-même, puis les textes inspirés de la Bible. Les Pères de l'Eglise, les docteurs et les saints seront admis à mêler leurs voix mystiques à ce concert sacré. Ce divin lyrisme ne se contiendra pas toujours dans les tons ordinaires du langage ; il voudra éclater, lui aussi, dans cette expression si naturelle des sentiments humains, qu'est la modulation, l'harmonie des sons, la musique, le chant.

Ainsi déjà, au temps des catacombes, mais surtout après le premier triomphe social de l'Eglise, autour de la consécra-

tion et de la communion, c'est toute une luxuriante liturgie qui croissait, empruntant toutes les langues, adoptant les formes les plus majestueuses, les plus pompeuses, tâchant de se hausser à la hauteur du devoir de l'adoration et de l'action de grâces, pour et par l'Eucharistie.

Tout ce travail d'élaboration se faisait sous le contrôle et la direction de l'Eglise.

Aujourd'hui et depuis de longs siècles déjà, la forme définitive est fixée. Et on peut l'affirmer, il n'y a rien de plus grandiose sous le Ciel qu'une Messe solennelle se déroulant dans toute la pompe des cérémonies, avec tout l'éclat musical, en nos églises cathédrales. Mais que dire de la Messe solennelle, quand le célébrant est le Souverain-Pontife lui-même, le suprême Grand Prêtre, et qu'il sacrifie sur le tombeau de S. Pierre sous la coupole de Michel-Ange, au cours de dialogues plus célestes qu'humains avec une foule immense et les chœurs d'une maîtrise plusieurs fois séculaire, interprétant Palestrina !

Non, il n'est point sur la terre de spectacle comparable à une Messe Papale, à l'occasion, par exemple, d'une canonisation. le grand et somptueux cortège précédant la *Sedia gestatoria*, puis l'obédience des cardinaux, les lectures en grec et en latin, la procession solennelle de l'offertoire, et bientôt au maître-autel de la Confession, la consécration, dans le silence impressionnant de l'immense foule recueillie, sur laquelle viennent pleuvoir du haut de la coupole les notes célestes des trompettes d'argent. Mais voici une scène plus touchante encore peut-être : le Pape va communier ; Il abandonne le maître-autel et traversant tout seul le presbytérium de S. Pierre, long comme notre église, il va s'agenouiller tout au fond de l'abside ; les cardinaux, diacre et sous-diacre lui apportent les espèces consacrées que le Pape reçoit à deux genoux, aspirant dans le calice avec le chalumeau d'or...

La parole est impuissante à décrire, il faut avoir vu la Messe Papale ! « N'est-ce pas le Ciel ? se demande-t-on chaque fois, comme le roi barbare à l'évêque missionnaire qui avait pontifié devant lui. — Non, mon fils, ce n'en est que le vestibule ! »

Mais la foi donne à la Messe Solennelle du Pape un caractère encore plus grandiose. Au fond et dans ses parties essen-

tielles, la Messe Papale, c'est la même messe que celle de nos cathédrales, que celle de nos paroisses. Oui, jusque dans la plus humble des églises, le célébrant et l'assistance ne font qu'un seul et même corps avec l'évêque en sa cathédrale, avec le Pape en sa basilique de Rome. Tout se rattache aux mêmes splendeurs d'apocalypse. C'est le même sacrifice dans son essence et dans ses parties intégrantes, c'est la même louange enthousiaste qui, de tous les points du globe, monte vers Dieu pour offrir à sa gloire le plus solennel hommage que puisse lui rendre l'humanité.

L'humanité ? Il y a bien plus ! Rappelons-nous, mes frères : quelques heures après la cène, Jésus est au Jardin des Oliviers. Il veut bien s'y livrer en proie à la tristesse, à la peur, au plus profond dégoût. Il en sue une sueur de sang. Que se passe-t-il ? Mystère de l'agonie ! Il médite ce sujet terrible d'oraison qui occupera dès lors son esprit et son cœur jusqu'à son dernier soupir, ce psaume 21<sup>e</sup> dont il nous a révélé l'antienne sur sa croix, le vrai psaume du sacrifice catholique : *Deus, Deus meus, ut quid dereliquisti me !* « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'avez-vous abandonné ? » Il voit dans le tableau tracé prophétiquement par son aïeul David, sa mort cruelle imminente, il entend les moqueries grossières des valets et des soldats, les ricanements des prêtres ; il ressent déjà le brisement de tous ses os, et les défaillances physiques de son cœur qui s'écoule comme de la cire liquide, et son corps aussi rigide que la poterie cuite au four, et sa langue desséchée, et ces trous affreux dans ses pieds et dans ses mains, en attendant le coup de lance dans la poitrine. *Foderunt manus meas et pedes meos... consideraverunt et inspexerunt me.* Il sait comment David a dépeint l'état où il sera dans quelques heures : Je suis un ver de terre, et non plus un homme, l'opprobre des hommes, l'abjection de la plèbe.

Mais le voyez-vous ? Voici que tout à coup il se relève. *Surgite, eamus,* Debout, allons ! dit-il à ses apôtres avec l'accent d'un général marchant à la victoire. Qu'est-il advenu ? Continuez à scruter le psaume. L'ange consolateur est descendu, le chanter avec lui.

« Je raconterai ton nom à mes frères. Au milieu de l'assemblée je te louerai. Vous tous, serviteurs de Dieu, louez-le ; « race de Jacob, rendez gloire à son nom... Oui, vers toi

« montera ma louange dans la grande Eglise ; je te rendrai  
 « mes vœux avec tous ceux qui te révèrent. Les pauvres  
 « mangeront et ils seront rassasiés, et ils loueront le Seigneur  
 « ceux qui le cherchent. Toute la terre jusqu'en ses extré-  
 « mités se rappellera enfin et se retournera vers le Seigneur ;  
 « et elles tomberont en adoration devant lui, toutes les races  
 « des hommes. Oui, à Dieu est l'empire suprême, à Dieu la  
 « domination sur tous les peuples. Mon âme vivra à jamais  
 « pour lui, et ma race le servira. La nouvelle génération sera  
 « tout entière à lui ; et l'on verra le triomphe de sa justice  
 « dans le peuple qui va naître, dans le peuple que Dieu lui-  
 même a fait. »

Comprenez-vous, mes frères ? A travers les tortures de sa passion et le nuage sanglant de sa mort, Jésus aperçoit son Eglise. Ce qu'il est avant tout et par dessus tout, c'est le Fils de Dieu, le Fils infiniment aimant d'un Père infiniment digne d'être aimé, connu, loué. Ce qu'il veut avant tout, c'est l'honneur et la gloire de son Père. Cette volonté, cette ambition divines, les voyez-vous réalisées ? Dans toutes et chacune de ces messes, qui par l'unité du prêtre et de la Victime, ne font mystiquement sur toute la surface de la terre qu'un seul et même sacrifice de louanges, c'est Jésus qui, à tous ses frères, raconte la gloire du Père ; il réunit en son Cœur toutes leurs voix comme pour un immense concert dont il est le sublime Préchantre ; il leur prête son humanité et sa divinité, pour dire à Dieu en leur nom et en son propre nom : *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.*  
 « Nous vous rendons grâce, ô Dieu, pour votre grande gloire ! »

## II

Dieu ne se laisse jamais vaincre en générosité. Ce que nous faisons monter vers sa Majesté en louanges de gloire, il le fait servir à notre propre avantage. Les actes mêmes par lesquels nous lui rendons nos devoirs, se déversent sur nous en torrents de grâces.

Ce sont des attrait puissants qui nous excitent et nous aident à la pratique de toutes les vertus, et surtout de la vertu de religion, la première de toutes. Ce sont des grâces d'illumination et d'enseignement.



Un enseignement d'autant plus efficace qu'il s'adresse fortement aux yeux en même temps qu'à l'ouïe.

Dans chaque Messe Solennelle, ce sont des accents suppliants à la Trinité Sainte qui nous font sentir notre misère et le besoin que nous avons de la pitié divine ; c'est l'éclatant et joyeux chant des anges ; c'est l'énergique et grave profession de notre Foi. Et bientôt, à l'invitation du célébrant, nos cœurs s'élèvent très haut au-dessus de la terre ; nous unissons nos voix à celles des Chérubins et des Séraphins, dans le Trisagion de l'adoration. Quelle leçon sur la Majesté divine ! Bientôt, après qu'a retenti une fois de plus le suave *Pater noster*, c'est l'agneau de Dieu, plein de douceur, qui apparaît devant les regards de notre âme ; l'agneau toujours immolé, dont nous savourons de mieux en mieux l'infinie, l'incompréhensible miséricorde.

Tout ce déploiement de chants, de gestes et de démarches graves, toute cette pompe autour des frêles apparences d'une hostie et d'un peu de vin dans un calice d'or, quelle prédication constante et saisissante du *Mysterium Fidei* ! Quelle apparition encore une fois de la Majesté de Dieu, puisque pour lui rendre un digne hommage, l'Homme-Dieu s'est anéanti jusque-là !

Ces enseignements constants qui se retrouvent dans chaque messe, sont fécondés, rehaussés, renouvelés, rafraîchis par les leçons variables du cycle liturgique.

Devant les yeux et l'esprit facilement intéressés par ce jeu tout divin, le cycle temporel et le cycle des saints déroulent au cours d'une année tous les mystères, toutes les vérités de la religion, avec les principales scènes de la vie de Jésus, de sa vie dans son corps physique, comme dans son corps mystique qui est la Sainte Eglise.

Supposez que le peuple chrétien participe activement, comme il le peut, comme il y est invité, comme il le doit, à cette action sacrée ; n'est-il pas manifeste que cette série merveilleuse de Messes Solennelles sera pour lui un foyer de lumières surnaturelles, une source de grâces dont le jaillissement l'élèvera le plus facilement du monde jusqu'au Ciel ?

Oui, c'est à la Messe Solennelle surtout que conviennent les paroles inoubliables de Pie X : « La participation active » des fidèles aux saints mystères et à la prière publique de



» l'Eglise est la source première et indispensable du véritable  
» esprit chrétien. »

C'est ce que confirmait avec son autorité d'historien très averti et d'observateur sagace aussi bien des démocraties contemporaines que des mœurs du moyen-âge, celui en qui nous pouvons saluer le Tame des origines de la civilisation chrétienne. Dans une enquête ouverte par *La Croix* en 1911, sur les causes et les remèdes de l'indifférence religieuse de nos populations, Godefroy Kurth disait : « Selon moi, une  
» des grandes causes de l'ignorance religieuse, même la plus  
» grande, c'est l'ignorance liturgique. De toutes les formes  
» que peut revêtir l'enseignement de la religion, la liturgie est  
» la plus efficace parce qu'elle est la plus intéressante, la  
» plus conforme aux aspirations du cœur et aux besoins de  
» l'intelligence. Faire vivre les fidèles le plus puissamment  
» possible de la vie liturgique elle-même, c'est là la vraie  
» manière d'enseigner la religion, d'attacher au temple  
» ceux qui le visitent encore, et d'y ramener plus tard ceux  
» qui l'ont déserté. C'est par la beauté de la liturgie que l'âme  
» humaine est amenée à comprendre la vérité de la religion. »

De cette fécondité surnaturelle de la liturgie solennelle, les preuves expérimentales abondent. Voulez-vous me permettre de vous en exposer une qu'il convient d'appeler, plus justement que jamais, topique ?

Messieurs les congressistes, vous pensez bien que notre ville de Tourcoing n'est pas devenue en un jour ce beau et brillant foyer liturgique que vous vous plaisez à admirer. Ce mouvement a ici des traditions déjà lointaines. On a rappelé plusieurs fois au cours de ce Congrès le souvenir du chanoine Simon, qui était, il y a un demi-siècle, doyen de Notre-Dame. M. Simon fut l'un des membres et non des moindres, de cette commission Rémo-Cambrésienne qui a préparé la renaissance grégorienne. Il appliquait ses idées et ses méthodes dans son église, d'où elles rayonnaient dans toute la ville. Depuis longtemps, les offices se font bien dans nos églises de Tourcoing. Voulez-vous en connaître l'un des résultats ? Je viens de consulter l'annuaire ecclésiastique de nos diocèses de Cambrai et Lille. J'y ai compté plus de quatre-vingt prêtres, vivants, originaires de Tourcoing. En y ajoutant les religieux, c'est une petite centaine de voca-

tions sacerdotales dans une seule génération. Les vocations de religieuses sont en proportions,

La liturgie y est bien pour quelque chose. Nous venions d'assister dans notre cher collègue aux touchantes messes de Noël, ou bien aux dramatiques offices de la Semaine Sainte. Les vacances nous ramenaient à nos grands messes paroissiales. Et alors, c'était, je vous assure, un vrai frisson qui nous traversait le corps tandis que la maîtrise, et une bonne partie de l'assistance, mais encore trop en sourdine à cette époque-là, chantaient le printanier et frais *Vidi Aquam*, ou le triomphant et sûr *Resurrexi*, ou le tout puissant *Spiritus Domini*. Et que dire des séquences, du *Victimæ paschali laudes*, du *Veni Sancte Spiritus*, du *Lauda Sion*, que tous nous savions par cœur, parce qu'on nous les chantait tous les jeudis. A travers ces chants et ces pompes, c'est Dieu qui se montrait à nos jeunes âmes éblouies, fascinées. Nous nous prenions à rêver au bonheur qu'il y a à servir Dieu sur terre, comme déjà les anges le servent dans le Ciel. Nos âmes devenaient tout doucement des âmes chantantes, des âmes liturgiques, des âmes sacerdotales. Nous comprenions sans peine le bonheur du petit Joas dans le Temple de Jérusalem :

J'entends chanter de Dieu les grandeurs infinies.  
Je vois l'ordre pompeux de ses cérémonies.

Non, en vérité, aucun passe-temps ne pouvait plus nous paraître plus doux. Le Saint-Esprit nous faisait goûter les ardents désirs du psalmiste : *Quam dilecta tabernacula tua, Domine virtutum ! Altaria tua, Rex meus, et Deus meus !* « Vos autels, vos autels seuls, mon Roi, mon Dieu ! » C'est votre gloire qui nous attirait à son service exclusif !... Pour cette apparition bienheureuse, triomphante de votre gloire, ô Dieu, nous vous rendons grâces aussi. *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam !*

Entendons-nous bien, mes très chers frères : tous ces bienfaits jailliront surtout de la Messe Solennelle ; la messe basse, la messe lue, comme on dit mieux à Rome, si elle est essentiellement la même, puisque c'est toujours le même sacrifice de la même Victime par le même prêtre, ne peut manifestement produire sur les âmes en général, autant d'impressions. Elle ne se célèbre vraiment, d'ailleurs, les

textes du Missel le prouvent, qu'en fonction de la messe chantée, et c'est une bonne habitude à contracter, que d'entendre toute messe basse comme si elle était solennellement chantée.

A la messe chantée, prenez une part de plus en plus active. Unissez-vous aux prières du célébrant ; suivez la messe dans ses parties fixes comme dans ses parties variables, dont vous tâcherez de plus en plus de comprendre les leçons si opportunément graduées pour le développement continu de votre vie chrétienne. Répondez à plein cœur et à pleine bouche au prêtre, quand il vous adresse la parole. Faites entrer votre voix dans la grande voix de l'Eglise. Montrez que vous appréciez tout l'honneur d'être membre, et membre actif, membre vivant et agissant du grand corps mystique de Jésus-Christ. Ainsi réellement, vous serez de cœur et d'esprit avec le prêtre, lorsque pour couronner les prières du Canon, il offre à la gloire de la Trinité Sainte la plus auguste des doxologies : *Per ipsum, et cum Ipso, et in Ipso, est tibi Dec Patri Omnipotenti, in unitate Spiritus Sancti omnis honor et gloria !*

\*  
\*  
\*

Si vous êtes fidèles à ces devoirs de la vraie et solide piété catholique, la Messe Solennelle sera de plus en plus pour vous, mes bien chers frères, une des grandes, des pures, des fécondes joies de votre vie.

Vous serez jaloux de votre Messe Solennelle du dimanche ; la manquer sera toujours pour vous un réel sacrifice que vous ne consentirez que si c'est Dieu lui-même qui vous le demande.

J'allais dire que vous préférerez la Messe Solennelle à tout autre spectacle. Mais la comparaison elle-même serait un indécent et intolérable sacrilège. Plaignons les mondains, victimes de misérables mirages, d'aller s'abreuver à des citernes vides, impuissantes à leur fournir la moindre goutte de vrai et durable bonheur.

Notre messe, à nous, satisfait pleinement les plus hautes aspirations de notre âme, en même temps que les paisibles désirs des plus nobles de nos sens. Elle est infiniment plus et

mieux qu'un spectacle. Elle est une réalité : le Sacrifice du Calvaire toujours renouvelé.

Elle est la louange la plus parfaite à la gloire de Dieu trois fois saint, l'impétration la plus efficace des biens qui nous sont le plus indispensables pour notre félicité.

La vie est si pleine de tristesse ! C'est à chaque moment que nous pouvons redire à notre âme : *Quare tristis es, anima mea ?* Sans cesse, relevons-la, en lui répétant : *Spera in Deo, quoniam adhuc confitebor illi !* Courage, mon âme, bientôt nous irons de nouveau chanter les louanges de Dieu. Oui, bientôt nous allons de nouveau entrer dans son temple, nous grouper autour de son autel. Et Dieu lui-même, ô mon âme, renouvellera ta jeunesse comme celle de l'aigle, en la remplissant de surhumaines allégresses : *Introibo ad altare Dei, ad Deum qui laetificat juventutem meam.*

Je chanterai, je rendrai grâce à sa gloire, sur la divine cithare, par cet orgue puissant, le *divinum organum*, qu'est le Cœur de Jésus, l'Homme-Dieu, en qui se résument, par lequel passent tous les hommages de l'univers créé au Créateur, tous les accents de la charité de Dieu pour ses créatures. Oui, vous êtes et vous serez toujours, ô Prêtre, ô Hostie, ô Jésus, la lumière salutaire de mon âme, qui l'entraîne vers les hauteurs, *salutare vultus mei, Deus meus.*

Dans nos joies, dans nos tristesses, pensons à la prochaine Messe Solennelle de nos dimanches et de nos jours de fêtes. Et ainsi de fête en fête, de Messe Solennelle en Messe Solennelle, nous arriverons tout doucement, par une vie aussi heureuse qu'il est possible de l'avoir en ce monde, à la grande et éternelle Messe Solennelle du Paradis, où dans les siècles des siècles nous unirons nos voix aux chœurs des anges et des saints pour chanter avec Jésus, en Jésus, l'*Alleluia* triomphal : *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam !*

---

VII

# Le Cantique Français

PAR

**M. Félix RAUGEL**

Maitre de chapelle de Saint-Eustache à Paris





## LE CANTIQUE FRANÇAIS

---

Mesdames,

Messieurs,

Parmi toutes les tâches urgentes qui s'offrent d'elles-mêmes à l'activité et aux efforts de ceux qui ont consacré leur vie à la restauration de la musique d'église, l'amélioration de nos manuels de cantiques dits « traditionnels » n'est-elle pas une entreprise dont il est inutile de faire remarquer la sagesse et l'opportunité ?

Depuis le Congrès de Musique Religieuse de Paris, le premier qui se soit tenu en France, et dont la séance d'ouverture eut lieu en l'église S. Eustache, le 27 novembre 1860, studieuse assemblée qui servit de modèle à toutes celles qui suivirent, car toutes les questions intéressant la musique sacrée y furent entrevues et pressenties, la question du chant en langue vulgaire à l'église a été dans chaque Congrès général, régional ou diocésain, esquissée ou traitée avec esprit, goût et éloquence ; il est donc peut-être imprudent de se risquer à la reprendre pour la traiter moins bien, et c'est l'instant, une fois de plus, de se redire avec La Bruyère : « tout a été dit, et l'on vient trop tard » ; toutefois, sans prétendre rien découvrir, on tentera de rappeler simplement les résultats acquis par les travaux de savants prédécesseurs, en parcourant ce grand sujet, comme on parcourt, en glanant, ces vastes plaines de Flandre ou de Picardie, sans autre souci des moissonneurs qui lièrent les gerbes d'où se sont échappés quelques beaux épis.

En suivant le simple exposé historique des diverses for-

tunes du *cantique français* depuis le haut moyen-âge jusqu'à notre époque, nous verrons la vivante leçon de l'histoire se dégager elle-même pour le temps présent, et nous voudrions tenter de réintroduire dans la pratique du chant populaire à l'église, nombre de pièces exquises, de la plus pure et de la plus haute inspiration, qui n'auraient jamais dû être abandonnées.

Plusieurs de ces chants de la vieille France remontent à des époques qui nous semblent légendaires, et cependant, si le texte poétique nous apparaît par trop archaïque ou obscur, la mélodie est toujours jeune, palpitante de vie et d'émotion ; elle surgit glorieuse, à jamais incorruptible, des tombeaux.

Pour nous, l'élan que nous prendrons dans la connaissance de ce passé si grand, nous donnera une vigueur nouvelle ; aujourd'hui, plus que jamais, n'affermissons-nous pas nos pieds sur la poussière des morts ?

\*  
\* \*

Les musiciens n'ayant pas à intervenir (sauf pour des détails de prosodie) dans la correction ou la refonte des textes poétiques de nos cantiques, tâche qui, de droit, appartient aux théologiens et aux liturgistes, nous ne nous occuperons que de la mélodie.

Quelques auteurs se sont étonnés souvent, que le cantique français fût, au point de vue musical, si pauvre, si totalement dépourvu d'art, alors que dans tel ou tel pays,.. et l'esprit de dénigrement se donnant libre cours, la suite se devine aisément. Ces gens, jugeaient d'après ce que leur avait appris l'usage courant de la plupart de nos paroisses, collèges ou orphelinats ; en réalité, aucun pays ne possède une plus riche collection de chants vraiment populaires, c'est-à-dire « montés spontanément du cœur sur les lèvres des hommes » pour exprimer les sentiments religieux ou héroïques qui les animaient.

Quand on étudie l'histoire du chant religieux populaire en Angleterre, en Espagne, en Italie, et dans les pays germaniques, on s'est émerveillé de la variété, du caractère, et du nombre des petits poèmes qui s'offrent, avec une grâce ingénue et touchante, à notre admiration.

Mais, si on se documente, tant soit peu, sur le même sujet en notre pays, on constate avec joie et avec fierté que la voix de « douce France » n'est pas moins éloquente, ni moins émue, ni moins variée en ses accents que celle des autres nations ; qu'on n'arrive pas à dénombrer les trésors de ses chants, et bien plus, qu'ils ont souvent, à l'origine surtout, servi de modèle à ceux des autres peuples.

Le monde entier a frémi au souffle des mélodies venues de France, leurs accents religieux ou héroïques ont déchaîné partout l'enthousiasme des foules ou décuplé la force des armées, depuis le *Veni Creator*, le *Lauda Sion*, l'*Ave Maris stella*, qui sont des mélodies françaises jusqu'à la Marseillaise, le Chant du Départ, et certains chants militaires dont le titre seul, soudain rappelé, rendait nos soldats invincibles.

Cependant, en France, si le cantique s'est perpétué sans interruption dès le premier travail de formation de notre langue, il n'eut jamais de forme fixe, chaque génération oubliant, le plus souvent, les œuvres de la génération précédente ; jamais, d'ailleurs, le cantique en langue vulgaire ne fut, à dire vrai, réglementé au point de vue liturgique.

La raison en est bien simple, c'est que le cantique en français ne fut jamais que toléré, à l'église. Nos pères, en effet, n'ont jamais éprouvé le désir de chanter autrement qu'en latin le répertoire liturgique ; le chant en langue vulgaire était laissé à l'initiative des clercs, des musiciens ou du peuple « chacun y donnant tel air que bon lui sembloit, » ce qui entretint une heureuse diversité, mais aussi, un principe d'anarchie ; et cela explique qu'après les délicieuses cantilènes du moyen-âge, aient pu être décorés du nom de « canlènes traditionnels, » (vocabulaire dont ils sont indignes), des mélodies profanes, empruntées, à titre provisoire, il est vrai, au répertoire de la *Foire*, à la *Clef du Caveau*, ou à des « ponts-neufs » de la plus affligeante platitude.

Il n'y a, au fond, dans tout cela, qu'un motif de nous réjouir, car cela prouve, en somme, et une fois de plus, un fait historique universellement reconnu, c'est que « la France (citons ici un auteur allemand, le Dr Weinmann) fut toujours l'un des pays où la musique d'église s'écarta le moins de son véritable caractère et de la conformité à la liturgie. »

Et, en effet, chez nous, au moyen-âge, le chant populaire

fut toujours étroitement apparenté au chant liturgique, qui « débordait dans la société chrétienne, en dehors des enceintes consacrées et des assemblées cultuelles » ; dans les circonstances les plus solennelles de la vie nationale, le chant liturgique avait toujours la première place.

Un de nos plus anciens chroniqueurs mentionne en ces termes le chant du peuple aux temps lointains : « Les hommes et les femmes, dit-il, se joignaient **aux** prêtres, tous ne chantaient pas dans la même langue, mais tous, dans une même intention, faisaient retentir jusqu'au ciel le *Kyrie eleison*. »

De là viennent ces *Kyriolès* ou *Criaulès* de certaines de nos provinces, et notamment de nos vallées vosgiennes.

A la bataille de Bouvines, le psaume *Domine Deus qui docet* fut entonné par Guillaume le Breton, chapelain du Roy Philippe-Auguste, et continué pendant le combat ; plus tard le Sire de Joinville nous a raconté comment, le jour du départ pour la Croisade, la nef royale fit voile « de par Dieu, » aux accents du *Veni Creator spiritus* !

A propos de cette union du chant populaire et du chant religieux, le R. P. Dom David a fait la remarque suivante :

« Cette union intime, à travers tant de siècles de la chan on populaire et du chant religieux tient à des causes profondes, parce que naturelles et dont l'analyse des caractères du chant grégorien rend assez bien compte. »

Aussi, tous les efforts que l'on fera pour « réveiller le souvenir de nos vieilles chansons, et pour solliciter, parallèlement, la verve créatrice des compositeurs, peuvent-ils avoir une portée plus grande qu'il ne semblerait, à première vue, non seulement pour le relèvement du sens chrétien et artistique, mais pour la régénération de l'art musical tout entier. » (1).

Le texte premier des *Laudes* de l'empire de Charlemagne, est déjà un chant en langue vulgaire ; il dit en effet après le refrain : « *illius qualis volueris, TU LO JUVVA !* »

Mais nous pouvons considérer véritablement comme notre premier cantique français, la cantilène de Ste Eulalie, qui

---

(1) Dom L. David. — *Chants du passé et musique de l'avenir*. Revue du chant grégorien, N° 11-12, 16<sup>me</sup> année, p. 189.



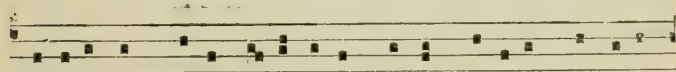
remonte probablement au VIII<sup>me</sup> siècle. C'est une pièce courte : 29 vers qui nous racontent le martyre de la Sainte.

« Bonne pucelle fut Eulalie  
Bel avait corps, plus belle âme »

Dans un ouvrage qui va paraître bientôt et qui sera l'*Histoire du Cantique Français*, M. Gastoué montrera que la mélodie de cette cantilène n'est peut-être pas définitivement perdue.

Citons encore, parmi les textes les plus vénérables qui nous ont été conservés, une complainte sur la mort de Charlemagne (B. N. ms, lat. 1154) et un chant sur la fameuse bataille de Fontanet ou Fontenoy en Puisaye, qui fut livrée en l'an 841.

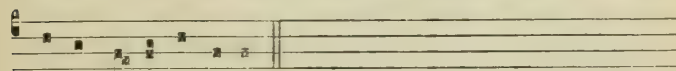
Voici ce chant, tel que l'a transcrit le regretté Pierre Aubry :



Aurora cum primo mane tetram noctem di-videns sabba-tum



non illud fu-it, sed saturni do-mi-ni; de fra-terna rupta pa-ce



gaudet demon impi-us.

On sait que Charlemagne (capitulaire de 789) et Louis le Pieux (856) encouragèrent le peuple à prendre part au chant de l'église. Dès cette époque, apparaît le « *canticum vulgare* », petite composition d'une expression très simple, en usage surtout dans les pèlerinages et les processions.

Un écrivain monastique du XII<sup>me</sup> siècle, Lambert, prieur de S. Vast d'Arras, constate l'existence du cantique en langue vulgaire comme une tradition des temps antérieurs à celui où il vivait. « Dans une pièce de vers, datée de 1194, il dit que la nuit de Noël, les fidèles se consolaient de l'obscurité de

la nuit par l'innombrable lumineaire qui éclairait l'église et qu'ils la passaient à en faire retentir la voûte, d'une voix de tonnerre, par des cantiques, suivant l'usage des Gaulois » (1).

*Lumine multiplici noctis solatia proestant  
Moreque Gallorum carmina nocte tonant*(2)

Document précieux puisqu'il nous prouve à la fois l'existence, à une époque reculée, du *Cantique* et du *Noël*.

Nous pouvons considérer comme des cantiques vraiment populaires les anciennes *Hymnes*, les *Proses*, les *Tropes* et les *Epîtres tarcies* ; ces pièces (syllabiques le plus souvent) étaient l'objet tout spécial de la faveur des fidèles. Nous n'avons pas ici à refaire l'histoire de ces formes de composition ; nous ne pouvons que rappeler la définition des *tropes* : c'était des intercalations chantées qui paraphrasaient le texte liturgique, mais en latin. Le principe des *Kyrie*, *Epîtres*, *Agnus farcis* était le même, sauf que le texte liturgique était chanté en latin et la paraphrase en français.

Toutefois, nous ne quitterons pas ce département de notre histoire musicale sans rappeler les noms des deux grands poètes-musiciens : Abailard et Adam de Saint Victor.

Le second est l'auteur de la musique du *Lauda Sion* ; du premier, nous possédons une prose délicieuse, le *Mittit ad virginem*, dont la mélodie est encore vivante en bien des pays de France, où les vieux Noels l'ont perpétuée.

L'*Hortus déliciarum* de l'abbesse du monastère de Hohenburg du Mont Ste Odile (1167-1195), manuscrit d'une valeur inestimable, qui périt dans l'incendie de la Bibliothèque de Strasbourg en 1870, contenait de véritables cantiques : 24 de ces poésies, dont 12 avec la musique nous ont été conservées. (3).

Si maintenant des marches de l'Est, nous descendons vers l'Ile de France, l'admirable *Office de Pierre de Corbeil*

(1) Cf. d'Ortigue. *Dictionnaire de plain-chant*, 1860.

(2) Cité par l'abbé Lebeuf. *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, Paris, 1741.

(3) Cf. F. X. Mathias. *Der choral im Elsass*, 1905. — Martin Vogeleis, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik im Elsass*. Strasbourg, Le Roux, 1911.

(improprement appelé « Office des Fous ») dont M. l'abbé Villetard a publié intégralement le texte et les chants, nous offrira une mine inépuisable de thèmes populaires (1). Rappelons que Pierre de Corbeil qui mourût en 1222, archevêque de Sens et qui reste l'une des plus nobles figures du XIII<sup>me</sup> siècle, avait été auparavant, chapelain de Philippe-Auguste et évêque de Cambrai.

Les éléments les plus populaires de l'office : *Hymnes, Proses, Epîtres, Versets*, en latin, en provençal, en roman, petit à petit mêlés, conduisirent à la formation des *mystères* avec chant.

Le drame liturgique naquit vers le XII<sup>me</sup> siècle avec les représentations dialoguées des scènes évangéliques du temps de Noël et de Pâques ; il y a là une collection à exploiter de thèmes véritablement populaires, c'est-à-dire « doués, comme disait Ch. Bordes, de cette faculté intime qui fait qu'ils se transmettent de bouche en bouche, sans effort, par la seule force de la tradition. » Nous ne citerons que le *Drame des trois Mariés* qui se déroulait chaque année, la nuit de Pâques à l'abbaye féminine d'Origny St<sup>e</sup> Benoite, et qui nous a été conservé dans un précieux manuscrit de la bibliothèque municipale de Saint-Quentin.

Le *Chant de la Sybille* doit nous arrêter un instant : il donnait une note étrange à la célébration de la Fête de Noël. Quand tout était à la joie, le mystérieux personnage apparaissait pour annoncer la fin du monde et le jugement dernier. C'était pour nos pères comme la voix du vieux monde, et toute l'Antiquité parlait par sa bouche.

Le Chant de la Sybille Erythrée eut une vogue extraordinaire en Espagne, dans l'ancienne Septimanie et jusque dans l'Île de France ; la prophétesse mystérieuse fut célèbre au point de hanter l'imagination des sculpteurs, des peintres verriers et des imagiers de nos cathédrales.

Les plus belles de ces représentations figurées sont la Sybille du portail de Notre-Dame de Iacon et celle du pourtour de la cathédrale d'Auxerre.

Joachim du Bellay, dans sa *Défense et illustration de la langue française* (Livre II, ch. VII) fait encore allusion à la pratique du chant de la Sybille :

---

(1) H. Villetard, *Office de Pierre de Corbeil*, Paris. — Picard, 1907.

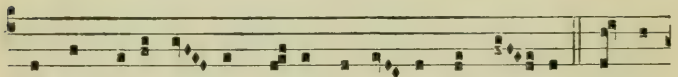
« Eusèbe dit que la Sybille Erythrée avoit prophétizé de IESUCHRIST, préposant à chacun de ses vers certaines lettres, qui déclaroient le dernier advènement de Christ. Les vers furent translatez par S. Augustin (et c'est ce qu'on nomme les XV signes du jugement) les quelz se chantent encor' en quelques lieux. »

Nous avons eu la bonne fortune de retrouver à Montpellier, dans un ms. du XII<sup>me</sup> siècle déposé par M. Berthelé aux archives de l'Hérault, une version inconnue de ce chant célèbre. Ainsi donc, pendant qu'au Midi, un scribe inconnu traçait sur le parchemin ce dit des 15 signes dans la pierre, au Nord, un sculpteur anonyme gravait les mêmes paroles au portail de Laon.

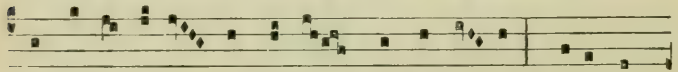
Ces vers sybillins, ou prétendus tels, étaient chantés en forme de *versus* après la dernière leçon du 2<sup>me</sup> nocturne.

L'intérêt tout spécial du ms. de Montpellier consiste en ce qu'il contient en marge, et d'une écriture du XII<sup>me</sup> siècle, la plus ancienne traduction en *langue d'oc* connue; qu'il nous donne la mélodie notée en neumes dans la notation dite aquitaine pour la plupart des versets; et, pour les versets du début, une variation plus récente et très belle: car, sur le premier feuillet, on a gratté la musique de la 1<sup>re</sup> colonne et recopié au XV<sup>me</sup> siècle, au plus tôt, une version considérablement variée, et d'ailleurs fort belle.

Nous avons donc là, l'un des plus vénérables cantiques qui nous soit parvenu; en attendant la publication de l'original, voici un fragment de cette pièce qui se chantait en latin ou en langue romane, pendant la nuit de Noël.



Ju-di-ci-i si-gnum tel-lus su-do-re ma-des-cit. E cœ-  
Ell iorn del iu-zizi pa-ra qui au-ra fag sor-ui-zí. Us reis



lo rex adve-ni-et per-fe-cta fu-tu-rus\* Sci-li-cet  
ven-ra per-pe-tu-als del cel que non fon ai-tals En carn uen-



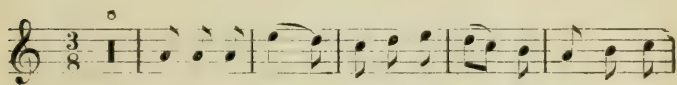
in carne pre-sens ut ju-di-cet or-bem. Ju-di-ci-i ... etc.  
ra ser-ta-na-men per far del segle juggamen. Ell iorn del ...

Remarquons qu'un siècle plus tard, Thomas de Celano associera, de nouveau, le nom de la prophétesse à la catastrophe des mondes :

*Dies Irae, dies illa  
Solvat saeculum in favilla  
Teste David cum Sibilla...*

Mais déjà les pèlerins accourent de toutes parts au tombeau de l'apôtre S. Jacques, pour vénérer ses reliques, dans la Basilique de Compostelle ; ils chantent l'*Hymne* d'*Ultraya* (pèlerinage), et cette mélodie qui remonte au XI<sup>me</sup> siècle, s'est perpétuée dans le « timbre » connu sous le nom de « chant des pèlerins de Saint Jacques ».

Voici la version du XVII<sup>e</sup> siècle, qui servit de mélodie à de nombreux Noël's ou cantique ; (1)



Par un a- mour incon-ce- va- ble, Près de mou-

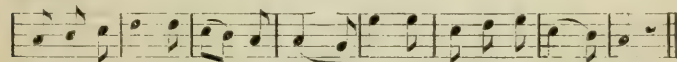


rir, Jé- sus, de sa chair a- do- ra- ble Veut nous nour-rir.



Pré- ve- nus de tant de fa- veurs Chan- tons sans ces- se

REFRAIN



Vi- ve Jé- sus, le Roi des cœurs Qui jusqu'à nous s'a- bais- se!

Pendant s'est levée la grande aube lyrique du XII<sup>me</sup> et du XIII<sup>me</sup> siècle avec la poésie des Trouvères et des Troubadours. Voici la troupe innombrable de ces admirables musiciens-poètes de la « douce France : » ils s'ins-

(1) Voir l'harmonisation de M. Paul Ladmirault. *Noël's anciens composés en l'honneur de N. S. J. C.* Paris, Rouart édit.



pirent encore souvent du chant grégorien, mais en même temps, ils jettent les premières bases de la tonalité moderne et pratiquent tous les genres lyriques : *Chants de Croisades* et *d'Histoire*, chansons *d'aubes*, chansons dramatiques, chansons de danse, *Reverdis*, *Pastourelles*, chansons religieuses et « *Jeux-partis*. »

Sans compter les anonymes, on connaît au moins 40 troubadours (dialectes de langue *d'oc*) et 200 trouvères (dialectes de langue *d'oïl*) : les manuscrits nous ont conservé avec leurs mélodies, 260 chansons de troubadours et plus de 2000 chansons de trouvères.

On considère généralement les troubadours comme des initiateurs, mais si leur influence paraît s'être exercée sur les œuvres des trouvères du Nord, ceux-ci ne furent pas en peine d'inventer, de « trouver », des formes caractéristiques et originales.

La lyrique provençale peut certes revendiquer avec fierté les noms des Rambaut d'Orange, de Bertran de Born, de Folquet de Marseille, qui devint évêque de Toulouse, et de Guiraut de Borneilh ; mais les noms des Trouvères de la Flandre, de l'Artois, du Cambrésis et de l'Isle de France ne sont pas moins importants pour l'histoire littéraire et musicale de notre pays.

Rappelons seulement les noms de : *Conon de Béthune*, deux fois croisé, à la fois poète, musicien, homme de guerre et ambassadeur « bien enparlé » ; et *d'Huon d'Oisi*, son maître en poésie ; voici maintenant : *Gace Brulé*, *Adam de la Bassée* ; puis la fameuse école d'Arras représentée par *Pierre de Corbie*, *Adam de Givenchy*, les *Le Vinier*, tous membres du clergé ou même chanoines de la cathédrale ; *Jacquemars Gielée*, *Guy de Cambrai*, *Thomas de Bailleul*, le *Canoine de S. Quentin*, *Adam de la Halle* etc... et nous n'en finirions pas d'énumérer les trouvères de Champagne, de Bourgogne, et de Lorraine, qui comptaient dans leurs rangs des grands seigneurs comme *Thibaut de Bar*, le *Vidame de Chartres*, et *Thibaut de Champagne*, à qui *Adam de la Bassée* empruntait des mélodies.

Nous réserverons une place spéciale au prieur de l'Abbaye de Saint Médard de Soissons, *Gautier de Coincy* (+ 1236) : il fut le plus sincèrement pieux des trouvères. Son immense recueil des *Miracles de Notre-Dame*, a dit M. Aubry qui l'a

étudié spécialement, est un « monument de poésie narrative ». Il appartient à la poésie lyrique par une trentaine de chansons conservées avec leurs mélodies dans les mêmes manuscrits qui contiennent les *Miracles*.

Voici un charmant exemple de l'un de ces cantiques qui mériteraient de reprendre une place d'honneur dans nos manuels :

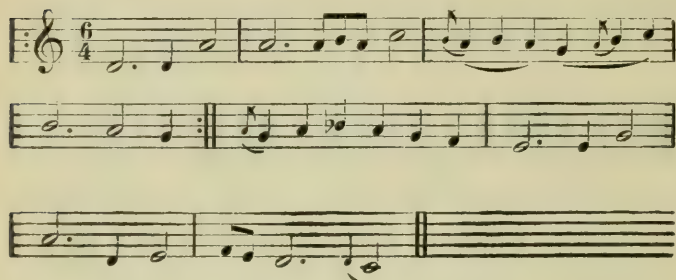
« *Ma vielle veut vielter un biau son  
De la belle qui, sur toutes a biau nom.* »

Ma Dou- vice è- le Vi- è- Par moult  
ler veut un biau son De la et  
vraie en- ten- ci- on Cors et  
bè- le Qui sur tou- tes a biau  
â- me Mets en ta pro- tec- ti-  
nom, En qui Dieu de- ve- nir homme  
on. Pri- e sans di- la- ti- on  
Vout ja- dis, Dont chan- tent en Pa- ra- dis  
Ton fils doux, Qu'il nous fa- ce vi- vre touz  
Ange et Ar- chan- ge à haut ton.  
In ter- ra vi- ven- ti- um.

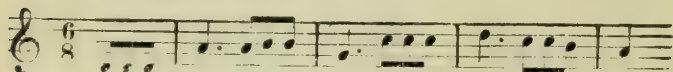
Il serait parfois curieux de suivre une de nos vieilles mélodies dans ses transformations au cours des âges : a déjà été signalé entr'autres : l'*O Maria, Dieu mère* d'un ms.

limousin du XI<sup>me</sup> siècle, utilisé au XII<sup>me</sup> par Adam de S. Victor, transcrit au XIII<sup>me</sup> à la manière liturgique sur l'*Ave Maris stella*, et qu'on retrouve varié et amplifié dans une chanson d'aube du troubadour Guiraut de Borneilh

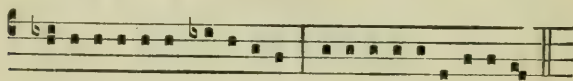
*Reis glorios, verais lums e clartatz*



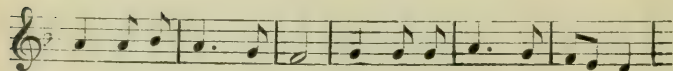
ce qui deviendra dans la chanson du Roi Renaud :



Citons encore deux autres exemples de rapprochement de timbres liturgiques et de chansons ou cantiques populaires :



le ton de l'*In exitu*, qui devient dans une chanson berri-chone :



ou encore l'*O filii et filiae* qui revit dans une chanson de quête champenoise rééditée par M. Tiersot :

The image shows two staves of musical notation. The first staff is a treble clef with a 2/4 time signature, containing the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff is a treble clef with a 3/4 time signature, containing the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third staff is a treble clef with a 2/4 time signature, containing the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics 'En re-ve-nant de- dans les champs.' are written below the notes. The fourth staff is a treble clef with a 3/4 time signature, containing the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The fifth staff is a treble clef with a 2/4 time signature, containing the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Et l'on pourrait multiplier ces exemples !

Tout ceci pour rappeler que l'art grégorien et celui de nos vieux trouvères peut encore inspirer nos modernes compositeurs et leur offrir un champ d'expériences dont la fécondité est loin d'être épuisée.

\* \* \*

Au *xiv<sup>me</sup>* siècle, la musique française brillera d'un vif éclat avec Philippe de Vitry et Guillaume de Machaut, qui furent chanoines de S. Quentin, mais ce sont là de savants artistes et leur œuvre relève plutôt de l'histoire de la musique polyphonique et de la théorie, encore qu'il s'y trouve, fort souvent, de charmantes inspirations.

Il n'entre pas dans notre sujet de rappeler quel fut le développement extraordinaire de la pratique musicale dans les Flandres au *xiv<sup>me</sup>* siècle, tant au point de vue vocal qu'instrumental ; cette époque fit éclore en masse : cantiques et litanies populaires. Il faut retenir le nom de Fr. Jean Tisserant (+ 1494), moine franciscain, confesseur de la reine Anne de Bretagne et fondateur en 1492 d'une maison de Filles Pénitentes en vue de laquelle ce disciple de S. François composa maint délicieux cantique. Frère J. Tisserant est l'auteur des paroles de l'*O Filii et filiae* qui fut adapté sur une antique *cantilena* populaire, et du fameux Noël :

Grâces soient rendues  
A Dieu de là-sus !

Le *xvi<sup>me</sup>* siècle fut l'âge d'or de la polyphonie vocale

et de la musique d'église ; on sait avec quelle souveraineté incontestée régna sur l'Europe musicale, l'école franco-flamande, avant de passer le sceptre à l'Italie et à l'Espagne (1). Ce fut aussi le siècle des *psaumes* en français et des *Noëls* qui furent particulièrement appréciés, au point de devenir un genre littéraire fort cultivé ; De Coussemaker rapporte que dans la plupart des églises de Flandre, on chantait des *Noëls* pendant les messes de minuit et de l'aurore.

En 1586, apparaît le premier recueil connu de cantiques français. Il est intitulé : « Les cantiques du sieur de Maisonfleur, gentilhomme français : » œuvre excellente et pleine de piété, auquel de nouveau ont été adjoints en cette dernière édition plusieurs opuscules spirituels, recueillis de différents auteurs » (Paris, Guillaume Auvray). Il contient des poésies de Remi Belleau, Joachim du Bellay, Ronsard, Philippe des Portes, évêque de Séz. Quelques-unes sont fort belles : rappelons que Ste Jeanne de Chantal, avant sa profession, emportait toujours avec elle quand elle alloit par les champs à cheval un volume des psaumes traduits en français par Philippe Desportes, afin de pouvoir chanter le long de la route. »

En dehors de ce recueil, la précieuse collection des *Maîtres de la Renaissance française*, publiée par M. H. Expert, contient des merveilles mélodiques de J. Mauduit, Claude le Jeune, Du Caurroy, qui sont les véritables premiers classiques de notre pays.

Cependant, le chant liturgique avait toujours dans le culte public, la place qui lui revient de droit, la première ; et tous les fidèles, en général, comprenaient le sens des principaux chants de la Messe et des Vêpres et n'éprouvaient pas le besoin de chanter en français, comme les protestants en donnaient l'exemple avec un admirable répertoire trop peu connu.

Nous voyons se multiplier les recueils de cantiques dès le début du XVII<sup>me</sup> siècle ; il est impossible de les citer tous ;

---

(1) Il convient de citer ici les célèbres maîtrises de la Cathédrale de Cambrai et de la Collégiale de Saint-Quentin alors dans tout leur éclat

Tout récemment, Raffaele Casiniri, maître de chapelle de la Basilique du Latan vient de publier des documents inédits extraits des archives capitulaires de Sainte-Marie-Majeure et de nous apprendre le nom de l'artiste qui fut le véritable maître de Palestrina et eut ainsi l'honneur de former le maître des maîtres : c'est le picard Firmin LEBEL, *chanoine de Noyon*.



les amateurs et les curieux de notre chant religieux populaire, en trouveront, au complet, la bibliographie dans le volume annoncé plus haut, qui paraîtra bientôt chez l'éditeur Janin, de Lyon.

Nos bibliothèques de Paris et de province contiennent une grande collection de ces recueils de cantiques ; il y a de l'excellent, du médiocre, beaucoup de mauvais et du pire.

La plupart des textes poétiques sont alambiqués, d'un style apprêté et rien moins que populaire ; il faut dire, il est vrai, que le plus grand nombre de ces cantiques n'étaient pas destinés « à la sainte plèbe de Dieu », mais à des communautés religieuses, à titre de récréations spirituelles.

Quand à la musique, le procédé le plus à la mode, à cette époque où *l'air de cour* faisait fureur, consistait à transformer les chansons d'amour, voire même de galanterie, en *cantiques* ou en *Noëls*.

Le R. P. François Berthod, religieux cordelier, travaillait sans relâche à la « conversion des plus beaux airs » profanes en airs spirituels, et cela sans dissimulation ni mystère, puisqu'il « indiquait au-dessus de chaque cantique l'air pour lequel la mélodie avait été composée, et avertissait modestement ses lecteurs qu'il n'avait point eu dessein de paraître en cette rencontre un poète excellent » (1).

« Mon intention, disait-il, n'a été dans le renversement de tous ces airs, que de donner à Dieu ce que l'on donne injustement aux créatures. »

Et ainsi, quand un air débutait par ces vers :

Enfin, belle Philis, voici cet heureux jour  
Qui vient couronner mon amour,

le R. P. intitulait le morceau : *La Mort de l'âme juste* et chantait :

Enfin, divin Jésus, voici cet heureux jour  
Qui vient couronner mon amour.

Le zélé P. Berthod avait des prédécesseurs et des émules

---

(1) Michel Brenet. *La musique dans les couvents de femmes depuis le moyen âge jusqu'à nos jours*. Tribune de St. Gervais, Paris 1898.

les recueils foisonnaient sous les étiquettes les plus séduisantes : *La Philomèle séraphique*, de Jean l'Évangéliste, capucin d'Arras, (Tournai, 1632), *La pieuse Alouette* avec son tire-lire, *Les Rossignols spirituels* ; toute une volière.

Le petit livre intitulé : *Les Rossignols spirituels liguez en Duo dont les meilleurs accords nommément le bas, relèvent du Seigneur Pierre Philippes*, a été imprimé à Valenciennes en 1616 par l'imprimeur Jean Vervliet, qui fit précéder ce volume d'une Epistre dédicatoire à D. Charles de Par, *très digne abbé de Saint Amand* : « Vous y trouverez, dit Jean Vervliet, un Dessus clair et hautain, avec le Bas, ondoyan par ascendans et descendans, remplis et graves : et si ces Duo ne vous agréent pas tousiours, formez les Trio, y peslemeslant vostre clavi-cordion... »

Citons particulièrement le Noël : *le bel ange du Ciel*, publié par Gevaert qui a conservé la base de Philips, en se bornant à une sobre réalisation :

Le bel ange du ciel  
 De vertu supernelle  
 Nous dit : Dieu nous est né  
 D'une gente pucelle.  
 Sus, sus, ô pastoureaux  
 Sus, par monts et par vaux  
 Laissez vos brebiettes  
 Entonnez vos musettes.  
 — Voici le joliet,  
 Le beau petit Jésus  
 Jésus le doucelet  
 Qui nous vient de lasus.  
 Dite à Emmanuel :  
 Noël ! Noël ! Noël !

Mais tous les « numéros » que renfermaient les recueils à la mode, n'étaient pas de cette qualité et d'une aussi charmante inspiration : les *airs de cours*, les chansons à boire les morceaux les plus célèbres des opéras de Lully, prenaient le voile et pénétraient dans les abbayes : « Pardon, Seigneur, s'écriait Lully, entendant à un office liturgique un air de son *Amadis*, insuffisamment converti en motet, je ne l'avais pas écrit pour vous ! »

Ainsi l'illustre fondateur de notre Académie Nationale de musique faisait preuve de goût et de piété.

*Les cantiques à l'usage de S. Cyr* (B. N. Res. Vm<sup>1</sup>. 255) réservent de joyeuses surprises ; on y trouve :

CANTIQUE DE L'ASCENSION, sur l'air :

*Quel plaisir d'aimer !*

LES DISPOSITIONS A LA SAINTE COMMUNION, sur l'air :

*Petits oiseaux, rassurez-vous*

LES GRANDEURS DE MARIE, sur l'air :

*Prends ma Philis.*

PATER, AVE, CREDO, sur l'air des *Folies d'Espagne*.

Dans un ms. (N<sup>o</sup> 185) qui se trouve à la bibliothèque du Mans, on trouve sur le même air un cantique sur la Passion :

*Pleurez mes yeux, pleurez, Jesus expire  
C'est son amour qui l'a mis aux abois.*

Mais, fort heureusement, le xvii<sup>me</sup> et le xviii<sup>me</sup> siècle nous ont laissé d'autres textes poétiques et musicaux que ces grotesques parodies ; il y a nombre de petits poèmes touchants, sincères ou, comme on disait alors « sublimes », quand les paroliers s'appelaient Corneille, Fénelon, Fléchier, Racine, Godeau, évêque de Grasse, le sieur Desessarts, diacre de Paris (vers 1730), et dans le genre vraiment populaire, la bienheureuse Marguerite-Marie, le R P. Sandret, jésuite, et le bienheureux Grignon de Montfort (+ 1716) ; malheureusement, le bienheureux composait ses cantiques sur les pires vaudevilles et pont-neufs.

Il faudrait citer, pour la musique excellente qu'ils contiennent, nombre de recueil signés de Thomas Gobert, Auxcousteaux, qui furent maîtres de musique ou chanoines de la collégiale de S. Quentin, de Nivers, Clérambault, J.-B. Moreau, Denys Lefebvre, maître de musique à Roye, en Picardie, sans compter les anonymes, et « les gens éloignés » comme disaient les artistes de la capitale en parlant de leurs con-

frères de province ; et beaucoup n'étaient pas sans mérite, comme Du Mage, de Saint Quentin (1708), et Piroye, organiste de Ste Catherine à Lille (1717).

De ce dernier artiste, les archives du Nord contiennent un manuscrit (N<sup>o</sup> 135) dont voici le titre :

« Cantique pour le temps de Noël / a voix seule Et basse continue, tirée du *Gloria in excelsis Deo* / mis en musique par piroye maistre de musique / et encore organiste de l'Eglise colégiale / de S. Honnorez Et des révérends pères Jacobins / de la rue S. Honnorez à Paris Et à présent organiste / de l'Eglise paroissiale de Ste Caterine / à Lille en Flandre. 1717. »

Comme spécimen de nos vieux chants français, voici un, cantique de 1660 composé sur le *Pange lingua* par le picard Denys Lefebvre, et qui fut longtemps chanté dans nos églises. Les paroles qui semblent être de Rotrou restèrent longtemps populaires.

Chante, ô ma lan- gue, un my-stè- re ter-ri-  
 ble, My- stè- re aux sens i- nac- ces- si- ble, Du  
 corps rempli de gloire et du sang pré- ci- eux Que, pour  
 prix in- fi- ni de l'u- ni- vers cou- pa- ble, Ver-  
 sa le mo- nar- que a- do- ra- ble, Fruit du  
 très chas- te sein d'u- ne fil- le des cieux.

Un cantique au Sacré-Cœur anonyme, extrait d'un recueil de 1699, composé « de cantiques spirituels de différents auteurs » (B. Nationale) est bien digne de reprendre une place dans nos recueils ; il commence par ces mots :

*« Cœur des cœurs le plus beau  
Digne objet de mon cœur fidèle ».*

Voici maintenant un cantique « sur l'amour qu'on doit avoir pour Jésus au Saint-Sacrement ». Les paroles sont de la B<sup>se</sup> Marguerite-Marie (+ 1690), et se chantent sur la mélodie d'un psaume de Th. Gobert (1655) :

6

C'est dans la sainte Eucha-ri-sti-e  
L'â-me pure y trou-ve la vi-e

Que j'ai trou- vé mon vrai tré- sor Jé- sus, pour m'y don-  
La méchante y trou-ve la mort Tou-tes deux dans la

ner la vi- e, S'y tient dans un é- tat de mort.  
même hos- ti- e Ren- con- trent un dif- fé- rent sort.

La musique des chœurs d'Esther et d'Atalie (1689 et 1696) contient des modèles achevés de cantiques populaires :

*O douce paix, o lumière éternelle*

ou encore :

*Dieu d'Israël, dissipe enfin cette ombre*

le chœur final :

*Que son nom soit béni*



et cette délicieuse invocation : *Que le Seigneur est bon !*

*Lent.*

Que le Seigneur est bon ! Que son jougest ai-mable ! Heu-  
reux qui dès l'en- fan- ce en con- naît la dou- ceur !

Les principaux recueils de Noël ne datent que de la première moitié du XVIII<sup>me</sup> siècle, (éditions de 1716 et 1728).

*La Grande Bible des Noël*s et la collection intitulée par *Noël*s ou *cantiques nouveaux* Pierre Binard sont de 1728. Les plus belles de ces mélodies sont dans toutes les mémoires.

A la même époque paraissent le recueil célèbre de l'abbé Pellegrin sur l'Imitation de Jésus-Christ avec « les plus beaux airs, des meilleurs auteurs », Paris, N. Le Clerc, 1727, un exemplaire se trouve à la bibliothèque de l'Opéra, (G. 89), et celui, fort remarquable, de Tossanus (Douai, 1739-41).

Signalons au passage la naissance de l'*Adeste fideles* ; la mélodie de ce cantique populaire est d'origine anglaise.

Elle était en usage à Londres dès le second quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, et son auteur semble bien être l'organiste John Reading (1677-1764). Entre 1791 et 1798, les prêtres français émigrés en Angleterre entendirent ce chant dans les églises catholiques de Londres et l'un d'eux, l'abbé Borderies († 1832) le rapporta en France. Il écrivit les nouvelles strophes : *Engrege, Aeterni, Pro nobis*, et popularisa l'*Adeste* sous sa forme traditionnelle d'abord à Paris, d'où ce cantique se répandit rapidement dans le reste de la France.

L'*Adeste* fut chanté probablement pour la première fois dans la crypte de la Sainte-Chapelle où le Directoire permit d'abord de rétablir les cérémonies du culte.

« Ainsi, dit M. Camille Bellaigue, des fidèles se retrouvèrent près du fleuve natal au chant d'un cantique éclos près du fleuve étranger. »

Nous arrêterons cette longue énumération à la compi-

lation de Henri-François Simon de Doncourt, né à Bourmont en Lorraine, le 14 janvier 1741, prêtre de la communauté de S. Sulpice, qui mourut à Paris en 1783, grand érudit, prêtre admirable, et qui avait publié son ouvrage en plusieurs éditions de 1765 à 1774.

Ce vaste recueil de plus de 300 cantiques, qui a fait époque, a été étudié en détail et avec l'esprit critique le plus fin par M. l'abbé Labourt, curé de S. Hippolyte, de Paris, dans une magistrale conférence parue en 1918, dans la Revue : *La Vie et les Arts liturgiques*.

Les mélodies du recueil de M. de Doncourt sont pour la plupart profanes, c'est le défaut de son œuvre, qui se recommande par ailleurs d'une versification élégante, et d'un style noble, on y trouve encore des airs impénitents.

Cantique sur LA CORRUPTION DU MONDE, sur l'air :

*Le Dieu qui règne dans Cythère...*

Cantique sur LE DÉGOUT DU MONDE, sur l'air :

*Assis sur l'herbette,..*

Cantique sur LES FRUITS DE LA NAISSANCE DU SAUVEUR, sur l'air :

*C'est la jille à la Simonette...*

AU SANG QU'UN DIEU VA RÉPANDRE (1), sur l'air :

*Que ne suis-je la tougère.*

(1) A signaler la ressemblance de cette mélodie, qui ne nous déplaît pas, avec un vieux Noël provençal *Lou premier miracle* :

Saint Jo-seph a-vec Ma-ri-e s'en vont tous deux  
 pro-me-ner, Vier-ge Ma-ri-e, s'en vont tous deux prome-  
 ner, Jé- sus Ma-ri-a.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre eut un succès immense, elle fut rééditée en 1816, mais on aggrava ses défauts en ajoutant de nouvelles parodies comme le fameux : *Triomphez, reine des cieux* sur l'air de la chanson : *Triomphez, bel Alcindor* !

Vers 1830 parut le manuel de Mgr. Dupanloup, qui comprenait des extraits du recueil de S. Sulpice et des cantiques des P. P. Eudes et Bridaine, de Mgr. Borderies, de Mgr. Forbin-Janson, (auteur du *Hélas ! quelle douleur* !) de MM. Arnault et Chevojon. curés de Paris ; mais la partie musicale ne fut, en aucune façon, améliorée.

Il faut noter l'effort accompli vers 1860 par les Frères des écoles chrétiennes, qui publièrent de nouveaux chants dont plusieurs étaient empruntés à nos vieux maîtres français du XVI<sup>e</sup> siècle.

\* \* \*

Nous avons voulu montrer de loin la colline inspirée d'où coule la vraie source du chant populaire français, voisine de la source grégorienne, et affirmer que les modèles du cantique français existent ; on ne les trouve pas seulement dans les bibliothèques, mais aussi, et surtout, dans ces chants sans origine certaine, transmis par la tradition orale, de nos provinces, qu'il faudrait citer toutes : de la Flandre au Languedoc, des marches d'Alsace et de Lorraine jusqu'au pays basque. C'est là que l'on retrouve l'âme de la vieille France !

Tout cela est connu : Bourgault-Ducoudray, Henri Expert, Vincent d'Indy, Ch. Bordes, M. Emmanuel, Guy Ropartz, J. Tiersot, ont commencé à publier ce qui reste de ces trésors inépuisables ; les élèves de ces maîtres ont continué à enrichir ce musée incomparable.

La nouvelle école s'est retrempée aux sources de la musique du moyen-âge ; à peine retrouvée, cette musique est entrée dans la substance artistique de chacun. La poésie du chant grégorien a envahi toute la musique.

Les modes antiques sont ressuscités, rénovant la mélodie et l'harmonie : la cantilène s'est alors libérée de la tyrannie de l'unique échelle majeure d'ut, et l'harmonie *modale* est née. Déjà le premier traité d'accompagnement modal est

paru, proposant la solution de problèmes complexes. (1)

D'excellents recueils de cantiques ont été publiés : les uns en fascicules contenant les plus beaux chants religieux des maîtres anciens du XIII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle ; d'autres entièrement composés d'œuvres originales ; vous en connaissez tous les principaux auteurs ; des noms déjà célèbres à juste titre en garantissent la valeur artistique ; et la moisson est si belle, qu'il est moins urgent d'enrichir encore le répertoire que de faire un choix sévère, et de lutter énergiquement contre la surproduction.

Les auteurs des recueils les plus récents l'ont compris, et ils ont réduit considérablement le nombre des cantiques au profit de la qualité des paroles et de la musique. Rendons hommage au choix judicieux opéré par MM. Boyer, Pirio, Delporte, Martin, et les auteurs anonymes du recueil en usage au Collège Stanislas de Paris.

Si ce dernier recueil, volontairement limité, semble se présenter comme un manuel rêvé pour nos collègues, le livre établi par MM. les abbés Delporte dont on peut faire le même éloge, apporte encore aux paroisses, en raison de sa richesse et de sa variété, un trésor véritable.

Félicitons encore les auteurs de ces modernes recueils de n'avoir pas hésité à faire des emprunts aux psaumes de Goudimel ainsi qu'aux admirables chorals de J. S. Bach qui a puisé les plus belles inspirations de ses cantates d'église et de ses pièces d'orgue aux hymnes de l'Eglise romaine et aux cantiques populaires du moyen-âge. En dehors de la *Messe en Si mineur* et de son *Credo* monumental, en dehors des célèbres variations sur le « *Kyrie Ions bonitatis* » (Kyrie II de l'édit. Vat.), de ses versets sur le *Te Deum*, le *Veni Creator*, le *Tonus Peregrinus*, Bach ne nous a-t-il pas laissé une suite de chorals pour Noël dont la réunion formeraient un véritable oratorio ?

Au Congrès parisien de 1860, l'assemblée avait formulé, avec pleine soumission et respect, une demande qui lui semblait être dans l'intérêt de l'art religieux, en priant S. G. l'Archevêque, de vouloir bien faire reprendre les travaux commencés sous son prédécesseur Mgr. Sibour, afin que le recueil officiel des cantiques fut bientôt publié.

---

(1) Cf. Maurice Emmanuel. *Traité de l'Accompagnement modal des Psaumes*. Lyon, Janin. 1913.

Ce vœu pouvait alors sembler prématuré, et d'ailleurs, comme l'a dit M. Oury, organiste de la cathédrale de Toul, au Congrès de Reims, en 1896, « un recueil unique répondant à l'universalité des besoins sera toujours une œuvre difficile à réaliser, sinon impossible » ; mais aujourd'hui, que les matériaux sont préparés et qu'il ne s'agit plus, en somme, que de classer et de choisir « avec tact, goût, science et modération », et puisque M. l'abbé Labourt a franchement déclaré que la refonte de nos manuels de cantique populaire était *souverainement désirable*, le moment n'est-il pas venu de travailler efficacement à réaliser le vœu du Congrès de 1860 ?

Qu'est-il question de faire ? s'écriait déjà un auteur célèbre de la Renaissance ; c'est « d'avoir chansons non seulement honnestes, mais aussi saintes, lesquelles nous soient comme aiguillons pour nous inciter à prier Dieu. »

Comment donc atteindre ce but ? Que l'on soit, ou non, d'avis qu'il faille radicalement condamner à l'oubli la plupart des cantiques consacrés par un long usage, et auxquels déjà des souvenirs historiques commençaient à se rattacher, (M. Saint-Saëns n'a pas dédaigné décrire pour certain d'entre eux un accompagnement fort distingué, et Charles Gounod nous a laissé quelques mélodies religieuses d'une noble tenue), il reste bien peu d'admirateurs zélés qui croient encore à la pérennité intangible des cantiques dits « traditionnels » ; nous pensons sincèrement que le goût des fidèles ira s'affinant de plus en plus et qu'il ne se trouvera plus, bientôt, personne pour regretter, par exemple, la disparition d'un « Pitié, mon Dieu », qui, en nous représentant la Patrie « les bras liés et la face meurtrie », est aujourd'hui, non seulement vide de sens, mais même injurieux ; ou d'un « Nous voulons Dieu », autre monument du style « pompier », plus que jamais hors de saison, dans une période, de jour en jour plus caractérisée, de pacification religieuse.

Puisqu'il ne faut pas confondre « vulgaire » avec « populaire », combien resterait-il à conserver, si on les passait toutes en revue, de ces mélodies banales, plates, insipides, ou même ridicules, qui se sont fourvoyées dans la maison de prière ? Leur usage même prolongé, ne peut pas, ne doit pas être, un motif plausible de conservation indéfinie.

Mais nous ne pensons pas non plus que l'abus du cantique



dit « grégorien » soit une cause de progrès, il est de ces cantiques très réussis, et qui sont l'expression parfaite de la foi et de la piété ; mais nous leur préférons tout naturellement le pur chant liturgique. Pour nous, le meilleur cantique est celui qui tout en *s'inspirant* de la mélopée grégorienne se caractérise par la forme spéciale de son rythme ; Charles Bordes nous en a donné l'inégalable modèle.

Tout récemment, M. le chanoine Victori, nous disait qu'il considérait comme une condition essentielle du chant populaire qu'il pût être facilement appris et exécuté par une très grande masse et sans accompagnement. Voilà une définition excellente ! Il s'agit donc, non pas d'un chant conçu dans la forme : couplet, refrain, mais d'une cantilène bien caractérisée, et par le rythme et par le dessin mélodique.

Ce n'est pas chose facile à réaliser ; et cela, il est vrai, ne se trouve pas par hasard.

Pensons à Beethoven qui cherchait ses thèmes pendant si longtemps et avouons qu'il est impossible d'écrire ou de fabriquer beaucoup de cantiques sans tomber rapidement dans le procédé facile ou la formule vide.

Maintenant, tout en laissant à chaque province ses cantiques particuliers appropriés aux dévotions spéciales du diocèse, le moment ne semble-t-il pas venu d'établir une brève collection, en quelque sorte « nationale », officielle, comprenant un très petit nombre de « numéros » et destinée au pays tout entier ?

Il suffirait, d'ailleurs, de publier simplement la liste des cantiques choisis par une commission spéciale, après mûr examen : ces mélodies devraient être insérées obligatoirement *avec le même nombre de couplets et les mêmes paroles* dans tout recueil paru ou à paraître, et ainsi chaque français catholique, les apprendrait au séminaire, à la paroisse, au collège, à l'école ou dans les couvents ; alors vraiment, serait fait un grand pas vers l'unité dans la prière et dans le chant (1).

---

(1) Déjà un essai a été tenté dans le diocèse de Strasbourg : aussitôt l'armistice, un petit recueil provisoire de 47 cantiques, répondant aux principales circonstances de la vie chrétienne, a été rapidement établi par la Commission Episcopale et publié par l'Association diocésaine de Sainte-Cécile, avec un accompagnement d'orgue écrit par l'éminent professeur du Conservatoire de Strasbourg, M. J. Erb.

N'est-ce pas là une œuvre salutaire à accomplir ? Et pourquoi ne pas déjà commencer à en préparer la réalisation pour les prochains Congrès de Lourdes et de Strasbourg ?

Faisons donc nôtre, le vœu qu'émettait déjà, en 1543, le poète Clément Marot, dans l'épître qu'il publia en tête de son *Recueil de Psaumes*, lorsqu'il disait, s'adressant aimablement aux Dames de France :

« O bien heureux qui veoir pourra  
 Florir le temps que l'on orra  
 Le laboureur à sa charrue  
 Le charretier parmy la rue  
 Et l'artisan en sa boutique  
 Avecques un pseume ou cantique  
 En son labeur se soulager  
 . . . . .  
 Commencez, Dames, commencez  
 Le siècle doré avancez,  
 En chantant d'un cueur débonnaire  
 Dedans ce saint cancionnaire... »

Mais quelles que soient la perfection ou la beauté des poèmes et des chants en français, leur convenance liturgique et leur piété, n'oublions pas que le cantique ne sera jamais que du chant à l'Eglise et qu'il n'y a qu'un seul chant de l'Eglise : le Chant Grégorien.

FÉLIX RAUGEL.

---

VIII

**Le rôle unificateur  
de l'Organiste Liturgique**

PAR

**Dom Joseph KREPS, O. S. B.**

*Organiste de l'Abbaye du Mont César, à Louvain*



# LE ROLE UNIFICATEUR

## DE L'ORGANISTE LITURGIQUE

---

Messieurs,

Vous ne vous étonnerez guère qu'un représentant du mouvement liturgique dont la devise est : *ut unum sint*, vous entretienne du rôle unificateur de l'organiste liturgique.

Et d'abord, qu'est-ce qu'un organiste liturgique ?

Je comparerais volontiers ce personnage au maître des cérémonies. L'un et l'autre peuvent être personnages purement laïcs dans des cérémonies civiles : un grand maître des cérémonies à la cour, un organiste de Kursaal. Ni l'un ni l'autre ne sont personnages indispensables : une messe solennelle peut se dérouler sans cérémoniaire, elle peut se chanter sans organiste, telles les fonctions papales. Ni l'un ni l'autre ne sont personnages de premier rang, mais ils ont beaucoup à faire et beaucoup à dire. L'un tend à unifier les mouvements des personnages participant à la cérémonie, l'autre aura à unifier les éléments sonores qui s'y rencontrent.

Quand la cérémonie est purement cultuelle, le premier a un nom propre : c'est le cérémoniaire. Le second n'a pas d'appellation spéciale. Aussi bien le mot « cérémonie » est-il un terme strictement liturgique, ne s'appliquant que par extension aux choses mondaines. L'orgue, lui, quoiqu'en dise certaine littérature, est d'origine profane et païenne, et le *cantantibus organis* de notre chère Ste-Cécile n'était rien moins qu'un instrument ecclésiastique : elle lui opposait pour ainsi dire, l'exorcisme de sa prière : *Fiat cor meum immaculatum*. Rien de surprenant dès lors qu'orgue et organiste



quand ils furent adoptés plus tard par l'Église, aient ajouté à leur nom générique un nom de baptême : orgue d'église, organiste d'église.

Cette adoption remonte-t-elle bien haut ? Ce n'est pas ici le lieu d'en dissenter. Disons en raccourci que le néophyte n'est entré dans l'économie liturgique qu'à une époque récente, époque de décadence liturgique. S'il a sur la conscience d'avoir collaboré au régicide perpétré contre la reine de la musique ecclésiastique, la mélopée grégorienne, suivi bientôt de l'effondrement de toute musique vocale à l'église, lui, le pauvre nouveau venu au champ de bataille, a tenu presque tout seul un front enfoncé. C'est dans cette lutte qu'il a pris au camp protestant ses méthodes perfectionnées. Mais voici bientôt la relève des alliés : il devra, malgré son zèle, s'il ne veut pas compromettre la défense, se laisser conduire à l'arrière, y réformer ses cadres, pour enfin repartir collaborer à la victoire commune.

Messieurs, si l'orgue a combattu vaillamment jusqu'à ce jour, n'est-il pas grand temps qu'il prenne sa vraie place dans l'ensemble de la musique sacrée ? Si le plain-chant et la polyphonie sacrée reprennent leurs anciennes places en première ligne, il devra leur servir de position d'appui. Mais son appui sera illusoire ou redeviendra funeste, s'il ne s'adapte aux nouvelles méthodes de combat, s'il ne relève d'un commandement unique.

Avec la réforme de la musique sacrée vocale, doit marcher de pair une réforme non moins radicale de la musique sacrée d'orgue : au chant liturgique doit correspondre un organiste **liturgique**.

Par quoi celui-ci va-t-il se distinguer de l'organiste non liturgique, par exemple, de l'organiste protestant ?

1<sup>o</sup>) *Par le modèle suprême qui lui est imposé :*

La loi générale de toute musique liturgique est ainsi formulée : « une composition musicale ecclésiastique est d'autant plus sacrée et liturgique que par le mouvement, par l'inspiration et par le goût elle se rapproche davantage de la mélodie grégorienne ; elle est d'autant plus digne du temple qu'elle s'éloigne davantage de ce souverain modèle. »

2<sup>o</sup>) *Par la forme musicale qui lui est prescrite :*

« Chaque partie de la messe et de l'office doit conserver même au point de vue musical, l'aspect et la forme que la

tradition ecclésiastique leur a donnés et qui se trouvent bien exprimés dans le chant grégorien. »

3°) *Par le rôle nettement secondaire qui lui est assigné :*

« Le chant doit toujours primer, l'orgue doit simplement le soutenir, et ne jamais le couvrir. Il n'est pas permis de faire précéder les chants par de longs préludes, ou de l'interrompre par des morceaux d'intermède. »

4°) *Par les proportions toujours variables qu'il doit s'imposer :*

« Il n'est pas permis, par la longueur... de la musique de faire attendre le prêtre à l'autel plus que ne le comporte la fonction liturgique. Il faut condamner comme un abus très grave le fait que dans les fonctions ecclésiastiques la liturgie paraisse une chose secondaire et, pour ainsi dire, au service de la musique ; la musique n'est, au contraire, en réalité, qu'une partie de la liturgie et *son humble servante*. »

Messieurs, telle est même dans les termes du *Motu proprio* sur la musique sacrée, la note distinctive de l'organiste liturgique, ou plutôt ce n'en est que le portrait négatif. Aussi, avouons-le, en pratique nos meilleurs organistes, devant ces défenses si austères, jettent le manche après la cognée. « Depuis Pie X on ne peut plus rien jouer dans vos églises » disent-ils, en serrant avec humeur dans un recoin de la tribune réformée leur répertoire organistique. Je les félicite d'abandonner ainsi leurs plus beaux morceaux : c'est qu'en musiciens logiques ils ont saisi toute la portée de la restauration grégorienne. Mais où je les arrête, c'est dans leur assertion outrée qui dépasse de loin les prémisses.

On raconte qu'un jour on posait à Pie X cette question : « Que faut-il donc chanter pendant la messe ? » et le S. Père aurait répondu finement : « Il ne faut rien chanter pendant la Ste-Messe : il faut chanter la Messe. » Quoiqu'il en soit de l'authenticité de l'anecdote, je reprends la parole de l'immortel restaurateur de la sainte liturgie en l'appliquant à l'organiste découragé qui me demande ce qu'il doit donc enfin jouer pendant la Messé : « Rien. Il faut jouer la Messe. »

Entendons-nous bien. « La Messe » est une forme musicale spéciale, comme qui dirait l'opéra, la sonate, la fugue, forme propre à la seule liturgie catholique, qui seule gravite autour d'une action qu'accompagne normalement une musique bien déterminée.

Je trouve le meilleur terme de comparaison dans l'opéra, le grand drame musical ou l'action musicale : *opus Dei, sacra agenda*, dit Saint Benoît en parlant de l'office liturgique, *infra actionem*, disons-nous de la Sainte Messe, *Majestati tuæ devota offerimus actione*, dit à son tour la Secrète *ad postulandam patientiam*.

Le drame musical est essentiellement vocal : la polyphonie instrumentale n'y vient qu'introduire, soutenir, développer ou souligner l'ensemble vocal. La musique d'église est canoniquement vocale : la polyphonie de l'orchestre royal organistique doit converger vers elle, sous peine de faire du disparate. Mais dans le drame, il n'y a pas que le chœur, il y a les personnages, dont le chant et le jeu de scène régleront de façon tyrannique la musique du drame. A l'église, les personnages, tout en étant plus hiératiques, sont cependant plus libres de leurs mouvements et de leurs intonations que dans une scène d'opéra réglée et étudiée de concert longtemps à l'avance : d'où par ricochet pour la musique, en l'occurrence pour l'organiste, une plus grande dépendance des personnages. Mais par ailleurs, dans son unicité, il dispose de solutions musicales plus élégantes que ne le permet l'orchestre polycéphale du théâtre. Dès qu'une action concomitante se prolonge ou s'écourte fortuitement au-delà des mesures prévues, l'orchestre symphonique n'aura jamais, pour résoudre ces difficultés d'adaptation, que des solutions barbares : l'orgue, tout en ayant une richesse de timbres analogues, jouit d'une mobilité presque illimitée ; il est seul à solutionner esthétiquement ce problème.

Vous entrevoyez sans doute, Messieurs, où je veux en venir : vous faire toucher du doigt l'entière dépendance de la musique d'orgue dans la liturgie. C'est un véritable esclavage que l'organiste liturgique doit subir, sous peine de sortir de son rôle, partant de manquer à l'esthétique : servage septuple ! Et qu'il ne s'imagine pas en finir avec cette nouvelle hydre de Lerne en lui coupant telle ou telle tête ; coupée, chacune sera remplacée par plusieurs autres. S'il ne veut donc augmenter son embarras, il doit s'asservir aux sept chefs suivants :

1<sup>o</sup>) L'action liturgique qu'il accompagne ;

2<sup>o</sup>) La musique, partie intégrante de cette action, en général ;

- 3°) La musique propre au temps ou à la fête du jour ;
- 4°) Le chant des prêtres et lévites présidant la cérémonie ;
- 5°) Les circonstances sonores externes à cette cérémonie ;
- 6°) Les circonstances spéciales adventives au jour de cette même cérémonie ;
- 7°) La structure musicale de l'ensemble de cette cérémonie.

En premier lieu, redisons donc que la musique d'église n'est pas une musique pure : c'est une musique d'action. Voyez les dénominations mêmes qui jalonnent le répertoire ecclésiastique : elles sont tout à fait distinctes des titres ou formes de la musique profane. Je ne leur trouve qu'un vague pendant : c'est encore une fois dans la musique dramaturgique : une *scène*. Tous nos termes reflètent également des scènes, mais formées d'actions bien caractéristiques qui font classer nos scènes liturgiques en « Introît, Graduel, Offertoire, Communion. » S'il y a cependant dans la liturgie des moments où l'action est quelque peu stagnante, ce n'est que pour permettre à un chant de forme fixe de se dérouler : un *Gloria*, un *Credo*. Mais il n'y a rien qui puisse s'y comparer à l'*Aria* ou à la *Cantate d'église*. Jamais non plus une place n'est prévue pour un morceau de musique instrumentale qui puisse se produire de façon autonome. Bien au contraire aux termes mêmes du *Motu proprio*, l'organiste liturgique doit allonger ou raccourcir sa musique selon l'étendue, toujours variable, de l'action liturgique. Non seulement l'habit doit être fait sur mesure, mais il doit, tout en gardant sa façon, pouvoir grandir ou diminuer d'après la croissance du porteur. Or, malgré toute la bonne volonté des statistiques, la croissance reste capricieuse et mystérieusement variable d'individu à individu. Malgré toute la sévérité des rubriques, l'action liturgique a une variété d'allure fort appréciable dans le temps, par conséquent pour la musique. Une fois, c'est le sacristain qui a oublié de remplir la burette de vin, de mettre l'hostie sur la patène. Le prêtre est enrhumé, doit éternuer à plusieurs reprises, se moucher longuement. L'acolythe arrive en retard pour l'encensement. Tel jour, il y a cinq secrètes, tel autre il n'y en a qu'une : à telle fête elles sont imprimées d'enfilade, à telle autre elles sont éparpillées aux deux bouts du missel, à telle autre encore, le signet a sauté et le célébrant ne retrouve qu'après de longues



et impatientes recherches, l'oraison égarée ; mille et un accidents courants qui obligent l'organiste, malgré les mesures les plus soigneusement prises en prévision de son Offertoire, à l'allonger ou à le raccourcir au gré des événements.

A tous ces déboires, une seule consolation : elle est offerte par le *Motu proprio* lui-même. « D'après les prescriptions ecclésiastiques, le *Sanctus* de la messe doit être achevé avant l'élévation, et par conséquent, même le célébrant doit, sur ce point, se régler sur les chantres. »

Ce texte visant le chant d'un *Sanctus* qui doit déjà être singulièrement prolongé pour amener ainsi une halte forcée du prêtre au moment le plus auguste du saint sacrifice, s'applique par extension à l'organiste qui fait écho à un modeste *Sanctus* grégorien par quelques accords : l'esprit de cet article oblige le prêtre à patienter jusqu'à la fin du jeu de l'orgue pour commencer le *Qui pridie* (1). La précipitation du prêtre à cet endroit sublime choquera plus encore que ne le ferait ailleurs un de ces « coups de *Per omnia* » comme s'exprime mon vénérable confrère Dom Anselme Deprez. Enlever ainsi de vive force la parole à un pauvre organiste désarmé pour de telles luttes, qui n'avait plus qu'à dire un bref *Amen* avant de laisser le prêtre solenniser la prière publique, cause un vif ennui à l'âme de l'artiste, et étonne les fidèles peu édifiés du procédé. « La paix sociale, ajoute l'organiste de Maredsous, est faite de concessions réciproques. Si c'est chez l'organiste un défaut d'habitude, qu'on l'avertisse, sinon, qu'on accorde au moins un peu de tolérance à la bonne volonté en défaut. On ne joue pas de l'orgue comme on tourne un moulin à café. »

Tout ceci n'était qu'un premier obstacle. Le deuxième est peut-être plus redoutable. De par la saine raison esthétique et de par le *Motu proprio*, l'organiste liturgique doit emboîter le pas à la musique qui fait partie intégrante de la liturgie, le plain-chant, cadrer avec lui, ne pas l'écraser, le mettre en relief.

Il faut vraiment être du métier pour saisir l'énorme difficulté de réalisation de ce beau principe. Mon maître Joseph

---

(1) A moins que l'organiste ne continue à jouer pendant les deux consécutions, ce qui n'est pas contre la lettre des rubriques actuelles.



Jongen, grand prix de Rome, dont le nom n'est pas inconnu chez vous, me disait un jour : « Quand j'accompagne du plain-chant, j'ai besoin de faire appel à toutes mes connaissances. » Qu'en sera-t-il alors de nous ? Aussi suis-je vexé quand de bonnes âmes viennent tout naïvement me demander de leur enseigner en un seul entretien l'accompagnement du plain-chant. Comment ? Elles connaissent à peine un peu de solfège, ont une vague notion d'accords parfaits sagement assis en première position dans des tonalités peu chargées, et elles s'attelleraient bravement à ce problème de haute difficulté, si tant est qu'il soit soluble ! Non, un seul moyen peut concilier leur zèle et la dignité de la maison de Dieu : qu'elles s'humilient à acheter un bon accompagnement écrit, qu'elles apprennent à le jouer parfaitement et à le transposer dans tous les tons.

Si déjà le simple accompagnement du plain-chant, qu'on pourrait appeler le mot-à-mot, est chose si ardue, que sera le libre développement de ces mélodies d'un autre âge, dans une forme technique assez musicale pour intéresser et charmer nos oreilles de maintenant ! Cependant, s'il ne veut rompre l'unité d'un office, point essentiel, l'organiste liturgique devra s'y résoudre. Aura-t-il recours pour cela à des formulaires tels que les pièces en tonalités grégoriennes de Gigout ? Nous croyons que ce n'est pas suffisant. Car il ne s'agit pas seulement de rester dans telle tonalité plus ou moins précise, il faut encore et surtout cadrer avec tel moment défini de l'action liturgique.

En outre, il faut se mettre au diapason exact de la fête liturgique du jour : malgré la correspondance fallacieuse des étiquettes modales, une messe de férie de carême n'est pas une messe de Pâques.

Déjà en 1862, Jacques Lemmens écrivait en avertissement à son « Ecole d'orgue basée sur le plain-chant romain » : « L'organiste comprendra mal sa mission s'il n'a point étudié le caractère spécial de chaque fête religieuse. Les solennités du catholicisme ont chacune leur nature, propre ; l'organiste entendu ne manquera point de mettre ses impressions en harmonie avec les sentiments que veut faire naître l'Eglise selon les festivités. »

Et puisque notre orgue moderne se vante de son coloris si divers, qu'il prenne donc lui aussi ses couleurs liturgiques

du jour : blanc de neige à la joyeuse et pastorale Noël, violet d'Avent et de Carême qui se muera en rose quand l'autel reprendra ses fleurs à *Lactare* et *Gaudete*, or resplendissant à Pâques, rouge vibrant à Pentecôte, vert de tendresse reposante aux dimanches qui clôturent le cycle. Le rite des fêtes devrait pour ainsi dire commander la régistration : trompettes éclatantes et mutations brillantes jurèrent avec les ornements de deuil de la Septuagésime ; voix célestes et autres teintes délicates doivent se réserver pour orner les jours de fête ; les jours de semaine gagneraient à se draper sobrement dans les bonnes couleurs des jeux de fonds, laissant aux dimanches non violets l'honneur de la trompette, soigneusement revue dans son accord par l'organiste lui-même avant chaque emploi. Puis encore, la régistration scrupuleusement adaptée aux divers moments de l'action liturgique : c'est ainsi qu'à l'Elévation, le Cérémonial des Evêques en prescrit une : « *graviori et dulciori sono.* »

Déjà un abîme s'est creusé entre l'organiste liturgique et l'organiste protestant : rien ne viendra le combler pour leur permettre de courir l'un vers l'autre et de faire camarade ! Mais voici qui enlève tout espoir de conciliation ; ce sont les principes essentiels de chacune des confessions qui vont éclater dans les deux liturgies, la romaine et la luthérienne.

Chez eux, la tribune ou la « *Gemeinde* » est maîtresse absolue et indépendante : elle traite avec le Ciel sans intermédiaire. Le prédicant n'a pas à s'immiscer dans ce commerce. Chez nous, le prêtre est le médiateur obligatoire : aucun de nos offices liturgiques qui ne soit conduit, ouvert et clôturé par un prêtre. C'est le prêtre qui préside tout, c'est lui qui chante en premier lieu, en dialoguant avec le peuple chrétien. Parfois le chant sera collectif, mais alors encore c'est lui tout seul qui entonne ; aux moments les plus solennels, lui seul chantera : Collectes, Préface, Pater, Bénédiction pontificale. Point de chant dans l'église catholique qui ne soit une continuation de celui du prêtre : c'est *Dominus vobiscum*, c'est *Deus in adiutorium*.

Au point de vue esthétique, il s'ensuit chez les protestants une indépendance totale : tonalités, chant, jeu d'orgue et formes musicales, tout peut être réglé sans avoir à s'inquiéter

de l'autel. De là chez eux la possibilité des « *abgerundete Formen.* »

Chez nous, l'éternelle et infrangible dépendance à l'égard du célébrant. Tout au plus, le jeu de l'orgue pourra-t-il inviter discrètement le prêtre à prendre un ton plutôt qu'un autre. L'orgue a repris ce rôle du chantre qui impose l'antienne aux membres du chœur, ou, si vous aimez mieux, celui de la colombe mystique voletant aux oreilles de S. Grégoire... Seulement, si j'ai bien vu, sur certaines gravures le pontife porte des oreillettes... Si cet exemple est d'une certaine tradition, rappelons que malgré tout, c'est toujours le prêtre qui préside. S'il juge bon de prendre tel ton plutôt que tel autre, la simple civilité exige déjà que l'organiste, loin de rappeler à l'ordre le malheureux musicien que fait parfois un saint prêtre, en lui infligeant un blâme public par un violent redressement tonal, prenne exactement le nouveau ton introduit par le célébrant en déroute : ce sera le manteau de Sem et de Japheth. On peut avoir du mal à le découvrir : la bonne volonté de l'organiste pourra s'aider d'un diapason métallique, mais jamais elle ne devra afficher son insuffisance en tapotant *coram populo* sur toutes les touches du clavier d'orgue.

Remarquons d'ailleurs que jamais un musicien ne s'imaginera un solo avec chœur, dont une partie serait dans sa tonalité en disparate avec l'autre ; la Préface, ce solennel portique du Canon de la Messe, qu'est-elle autre chose pour pouvoir tolérer la bigarure ? La nécessité d'y enchaîner immédiatement le *Sanctus* impose fatalement au chant du chœur le ton exactement correspondant à celui qu'un contrôle sévère nous aura révélé être celui du célébrant à ses derniers mots. Les enchaînements suggérés par le *Kyriale vatican* sont pour la plupart d'un goût raffiné, tout en cédant tous le pas au modèle inégalé : le *Sanctus* des morts ou des Messes de fête en Carême. D'ailleurs, tout le plain-chant est rempli de pareilles attentions esthétiques ; malheureusement notre pratique grossière ne les réinstaure pas.

Que faisons-nous dans le cas de la Préface ? Le prêtre hausse de plus en plus la note enthousiaste de son invite grandiose : tout le Ciel crie avec lui... Rien, rien, rien encore si ce n'est une sonnerie plus ou moins mesquine de clochettes ou de gong, enfin l'orgue amène une modulation sine fine et

quand le chœur angélique est mobilisé, voici le célébrant au *Communicantes*, cependant que nos bons Anges louent Dieu dans leur ton à eux, faisant fi de la hiérarchie ecclésiastique qui les avait introduits, se mettant à travers sur la route ouverte par le célébrant.

Je signale en passant à MM. les Curés, que les sonneries au *Sanctus* au point de vue rubrical sont facultatives : « Le chant du *Sanctus*, dit Levasseur, rend inutile le son de la clochette, le Cérémonial des Evêques ne le prescrit pas, non plus qu'à l'Elévation. A Rome, dans les grandes Basiliques on ne sonne ni au *Sanctus*, ni à l'Elévation. » « Quant au *Domine non sum dignus*, l'usage n'en est que toléré. »

Du point de vue esthétique, la suppression au *Sanctus* et au *Domine non sum dignus* s'impose.

Mais s'il est loisible de tourner ainsi la difficulté, il reste des cas où une sonorité extérieure vient poser à l'organiste liturgique un nouveau problème à résoudre. C'est le cas des sonneries plus artistiques cette fois, celle des vraies cloches aux tours de l'Eglise à l'Elévation aux absoutes, aux *Te Deum*, à certains *Magnificats*. A tout prix il devra jouer dans des tonalités apparentées.

Enfin, un dernier point à tenir en vue, c'est telle ou telle circonstance extérieure qui, tout en n'étant pas liturgique, percera cependant dans la liturgie. En un jour de fêtes nationales, de fête locale, de pèlerinage, l'organiste délicat saura dans son jeu traduire la prière collective qui en ces jours sera plus spécialement pour la Patrie ou en l'honneur de tel saint. Un *Te Deum* de la victoire ne sera pas à jouer de la même façon qu'un *Te Deum* de clôture d'une retraite de pensionnat. Nuances mille fois subtiles qu'il saura prendre sans nuire ni au style religieux, ni à l'unité de l'ensemble.

L'unité de l'office, Messieurs, tel doit être notre grand souci : elle nous est imposée par la première page du *Motu proprio* qui exige que la musique sacrée soit « un art véritable ». Or, « l'art ne commence que là où commence le sentiment de l'unité » : c'est la parole d'un Gevaert. De son côté, S. Augustin proclame : *omnis pulchritudinis forma unitas est*. A qui revient de créer l'unité musicale de nos offices liturgiques ? A l'organiste liturgique, ordonnateur intelligent, mais caché, de toute leur beauté sonore.

*Unité de style* d'abord. Elle ne s'obtiendra qu'en centrant



vers le plain-chant. Si la fonction ne comporte que cette musique-là et le *Motu proprio* tient à souligner qu'elle n'y perdra rien de sa solennité, la chose lui est inévitable. S'il s'y joint de la musique polyphonique, — un office absolument polyphonique est impossible, vu que le prêtre reste lié à l'emploi de la monodie grégorienne, — son rôle sera de faire converger la musique la plus récente vers l'antique plain-chant : travailler en sens contraire serait augmenter le disparate.

*Unité tonale* ensuite. Remarquez d'abord que je dis unité, et non pas unicité. Un programme de concert bien conçu veille à ce point délicat, quoique là l'isolement des diverses pièces interrompues par les applaudissements, les commentaires et la conversation laissent à chacune une certaine indépendance. Mais dans une sonate, l'unité entre les divers mouvements réclame déjà la structure tonale. Combien plus l'office liturgique, où rien n'est isolé, où tout s'enchaîne, réclame-t-il, comme première revendication de l'esthétique sonore, l'unité tonale. Problème six fois épineux, puisque tous les éléments premiers y demandent leur ordonnance de subordination.

Ne me croyez pas ici, Messieurs, atteint d'une manie d'Indyste toute moderne. Vous retrouverez cette préoccupation traduite en beau latin moyenâgeux dans le fameux *Enchiridion Odonis* auquel renvoie déjà Gui d'Arezzo et que tous les théoriciens du plain-chant ont connu sous la dénomination de *Musica Enchiriadis*. Ou mieux encore, vous la lirez dans Ptoloméé en 161-180 ap. J.-C. C'est vous dire que ce n'est pas moi qui ai inventé ces choses.

*Unité de pensée* enfin, sans laquelle une œuvre d'envergure demeure inconsistante. Le plain-chant lui-même trace ici la voie, quand dans ses Ordinaires de la Messe il reprend à l'*Ite missa est* le thème du *Kyrie* initial, faisant ainsi du cyclisme musical avant la lettre. L'organiste pourrait y rimer en reprenant le thème de l'*Introït* du jour, s'il offre dans son intonation ou ailleurs un thème caractéristique donnant lieu à des développements intéressants.

L'idée wagnérienne de la mélodie et de l'action continues trouverait à l'office une très heureuse application. Les *leitmotiv* seraient fournis par des cellules ou des phrases grégoriennes, tel le *Lauda Sion* pour la fête Dieu.



Pareil agencement aurait sur notre pratique courante le grand avantage de rester intelligible pour la masse des fidèles. A la salle de concert ne vient qu'une élite musicienne : à l'église, tout le monde a sa place. Le musicien ne perdra rien à suivre un office dont toutes les parties musicales se tiennent dans un majestueux ensemble : son entendement saisira tous les développements, tous les contrastes, toutes les fusions des diverses mélodies du jour, cependant que le fidèle, nullement distrait de sa prière par un jeu brillant mais hors cadre, reconnaîtra, malgré son incompetence, les thèmes liturgiques auxquels s'associent mécaniquement leurs textes et leurs idées pieuses : sa méditation et sa prière, loin d'être troublée ou distraite, seront alimentées par le jeu de l'orgue durant toute la cérémonie et par delà, jusqu'aux derniers sons mourants de l'instrument divinisé. A ce prix, le rôle de l'organiste liturgique devient une prédication, un apostolat, parfois plus efficace que l'autre, quand de sa voix puissante il est seul à pouvoir encore s'imposer à la foule immense qui envahit dans le bruit le temple sacré, et qu'il la dispose au grand mystère du jour, ou qu'il en accompagne la sortie en l'enveloppant de toute la splendeur sonore du jour mystique à son déclin.

Oui, l'orgue n'est qu'un serviteur. Mais un bon, là ! Vous connaissez cette bonne vieille race de serviteurs dévoués qui ajoutent à la maison de famille un charme qu'elle ne connaît pas sans eux. Dès le seuil, leur sourire vous accueille, ils vous parlent tout de suite de leur bon maître et ne savent comment faire hâtivement la plus complète de ses apologies, vous dévoilent d'un mot ou d'un geste discret la révélation que le maître n'aura qu'à compléter, vous introduisent en s'effaçant ; mais, au moment voulu, les voilà pour vous aider, pour vous rendre plus agréable l'entrevue et le séjour. Et si le maître a un moment d'humeur, ils sauront vous faire comprendre qu'il faut demeurer quand même. Quand enfin vous avez pris congé, les voilà tout heureux de pouvoir, en vous reconduisant, achever le panégyrique qu'ils avaient du suspendre.

Oh, les braves gens ! Vous en avez tous connus. Pour ma part, je me souviens d'une ancienne servante qui avait veillé sur mon enfance. Quand elle me mettait mes chaussures pour

aller en classe, elle me faisait répéter mon catéchisme de première communion.

Rôle touchant ! L'orgue, tout en restant serviteur humble et docile, ne pourrait-il aussi enseigner la religion à sa façon ? Nos vieilles cathédrales portaient sur leurs flancs la Bible en images. Organistes d'église, soyons pour le peuple saint une Bible en sonorités.

« Par les dix mille voix de l'orgue, faire vivre et resplendir dans tout leur éclat les beautés surhumaines de l'office divin ; animer et féconder par des harmonies d'un autre monde cet ineffable commerce du Ciel avec la terre qu'on appelle la liturgie catholique ; par des miracles de concerts donner des ailes à la prière ; ravir les âmes et, sans les distraire, les attachant à un trait de génie, les plonger dans l'abîme, les lancer dans l'espace, et les porter, haletantes, brûlantes, par-delà les neuf chœurs des Anges, jusque devant la face de l'Éternel !... La mission est sublime, et c'est un sacerdoce. »

Paroles impérissables de Jacques Lemmens dans le prospectus pour l'école de musique religieuse de Malines qu'il lançait en 1878.

« Mais, continue-t-il, les fidèles parfois attendent trop de la seule piété, et le musicien trop souvent s'imagine que l'art seul suffit.

« L'art pur, l'art pour l'art, loin d'être dans le culte un levier pour les âmes, en devient le plus fâcheux distracteur. Le plus grand compositeur du monde, le plus prodigieux improvisateur, doit en faire son deuil. Quand même avec la fécondité d'un Mozart il aurait l'âme tendre d'un Weber, et la puissance d'un Bach, et tout le vaste génie d'un Beethoven, si le Christ ne respire et ne vit en lui, et s'il ne respire et ne vit en le Christ, il ne sera jamais, dans l'assemblée des fidèles, qu'un airain sonore et une cymbale retentissante.

« Pour dire à l'Église les joies de l'Église, et les douleurs de l'Église, et les triomphantes gloires de l'Église, il faut avant tout les sentir, et les sentir comme elle les sent, cette Église, cette Épouse du Christ, notre Mère ! Il faut les sentir avec elle, et par Elle, et en Elle ; il faut les sentir dans son sein ; il faut être un membre vivant de l'Église. Hors de là, vous pourrez rencontrer l'imitation, toujours louche, et l'exagération, toujours froide et fausse, de l'étranger qui observe :

jamais l'accent vrai du fidèle qui communie ni l'élan spontané de l'enfant qui prend part au banquet de famille. »

*Unus panis, unum corpus multi sumus, omnes qui de uno pane participamus.*

Puisqu'aussi bien nous sommes à un Congrès, formulons une quadruple série de vœux :

*A) Pour les organistes en formation :*

1<sup>o</sup>) Se servir d'un accompagnement écrit, complet de plain-chant.

2<sup>o</sup>) Connaître à fond et pratiquer couramment toutes les transpositions.

3<sup>o</sup>) Choisir judicieusement des pièces d'orgue simples qui s'adaptent le mieux possible aux circonstances concrètes : les jouer dans tous les tons.

4<sup>o</sup>) Avoir un diapason métallique toujours sous la main au clavier d'orgue.

*B) Pour les organistes formés :*

1<sup>o</sup>) Etudier à fond les grands maîtres de l'orgue, Bach surtout, pour y puiser des modèles de compositions organistiques.

2<sup>o</sup>) Dans la pratique liturgique, y renoncer complètement, Bach compris, pour ne pas rompre l'unité d'action, de style et de ton d'un office, étant donné qu'on ne peut opérer sur ces chefs-d'œuvres les mutilations ou les transpositions qu'exigerait l'action liturgique.

3<sup>o</sup>) Improviser avec le plus grand soin, en visant à l'unité la plus entière de la musique exécutée avec l'action liturgique. L'unité tonale de rigueur ne s'obtient que par états tonaux : la modulation est inefficace dans ce sens. L'improvisation n'est que de la composition instantanée qui demande plus de talent que la composition en chambre : d'où la nécessité d'un métier approfondi (contre-point et fugue surtout.)

*C) Pour MM. les Ecclésiastiques :*

1<sup>o</sup>) Dans la pratique du chant à l'autel, veiller à ne pas rompre l'unité tonale en s'écartant témérairement des tons donnés ou suggérés. Employer de préférence les anciens tons des oraisons, épître et évangile, qui favorisent davantage les enchaînements tonaux.

2°) Ne pas interrompre intempestivement la fin d'un interlude d'orgue. Attendre la fin du jeu de l'orgue pour dire le *Qui pridie*.

3°) Assurer dans les Eglises une bonne place à l'orgue, de façon notamment que l'organiste puisse facilement suivre les cérémonies de l'autel : de préférence vue latérale dégagée sur celui-ci.

4°) Encourager par tous les moyens l'éclosion et l'épanouissement des talents musicaux de leur entourage et veiller à obtenir une rétribution pécuniaire en rapport avec les grands talents et les fortes études que demande un bon organiste liturgique.

*D) Pour les Conservatoires et les Ecoles de Musique religieuse :*

Les premiers conservatoires étaient des fondations pieuses. La tradition a laissé subsister dans les classes d'orgue l'enseignement du plain-chant, de son accompagnement et de l'improvisation. Pourquoi les boudier systématiquement ? Une réforme liturgique de la musique d'Eglise qui se passerait complètement d'eux serait vouée à l'échec. La liturgie n'a qu'à gagner à renouer le contact qui se perd : les élèves de la classe d'orgue ne s'assureront une place à l'Eglise que s'ils se pénètrent du rôle qui leur y incombe. De là, nécessité d'orienter l'enseignement vers :

1°) L'étude esthétique approfondie du plain-chant.

2°) La transposition.

3°) L'improvisation artistique de longue haleine. Viser plus à produire des artistes affinés que des virtuoses dont l'Eglise n'a que faire.

4°) Exiger aux examens une épreuve pratique sérieuse d'un coin d'office à accompagner avec préludes, interludes, postludes improvisés en structure tonale se rapportant à une intonation quelconque du prêtre.

---





IX

# La Musique polyphonique

SES CRÉATEURS ;

L'ÉCOLE FRANCO-BELGE AU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

PAR

**A. GASTOUÉ**

Professeur de la Scola Cantorum. Directeur de la Tribune St-Gervais.



# LA MUSIQUE POLYPHONIQUE

SES CRÉATEURS ; L'ÉCOLE FRANCO-BELGE AU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

Monseigneur,  
Mesdames,  
Messieurs,

Une belle et noble pensée, bien des fois déjà redite, et que nous pouvons, à notre tour, justement nous approprier, est celle de l'auteur de l'*Ecclésiaste*, lorsqu'il s'écrie : « Louons ces hommes glorieux qui furent nos ancêtres ; ils s'efforcèrent avec toute leur habileté, de rechercher les modulations musicales qui fussent les plus propres à chanter les divins poèmes de la Sainte Ecriture. » C'est bien pourquoi, en effet, nous sommes réunis en cette séance du Congrès : nous entendons dire la beauté des créations musicales de nos lointains prédécesseurs ; nous voulons, à notre tour, chanter leur talent et leur gloire.

Or, dans les diverses formes de la composition musicale à plusieurs voix, qu'elles soient humaines ou instrumentales, les critiques les plus fins n'ont jamais trouvé jusqu'ici musique religieuse qui surpassât, pour la pureté de l'équilibre sonore, pour l'exacte adaptation à son objet, l'ensemble des œuvres que vit naître cette époque glorieuse qui s'étend environ du milieu du xv<sup>e</sup> siècle au milieu du xvii<sup>e</sup>, c'est-à-dire pendant les deux cents ans de l'école que l'on a convenu d'appeler « a cappella », et du style que son apogée fit surnommer « palestrinien » du nom d'un de ses plus grands maîtres.

Je ne veux pas établir ici un parallèle entre l'art dit « grégorien », et la musique « palestrinienne. » Ni l'un, ni l'autre, ne le supporterait, parce que, si des convenances réciproques, il est vrai, rendent étroits les rapports que ces

deux formes d'art peuvent avoir entre elles, elles sont basées sur deux principes essentiels totalement distincts.

L'admirable collection que le Saint Pontife Grégoire le Grand disposa pour la célébration quotidienne de la liturgie est destinée aux chantres des plus modestes chapelles aussi bien que des plus grandes basiliques ; elle contient des pièces que les fidèles alterneront avec les clercs ; le tout appartient encore à la modalité et aux rythmes libres de l'art gréco-romain, et la monodie, la mélodie à l'unisson, domine l'ensemble, fixé, à quelques détails près, une fois pour toutes.

Bien au contraire, si les pièces religieuses de la musique du XVI<sup>e</sup> siècle sont écrites sur des paroles de la liturgie, quelquefois même d'après leur modalité ou leurs thèmes ; ou bien, si elles adoptent des textes, comme ceux des motets, susceptibles d'être momentanément exécutés au milieu du service divin, à cela se bornent les ressemblances avec le répertoire grégorien. Ce n'est plus, ici, une collection définitivement achevée, et promulguée par les pontifes, mais la production constamment renouvelée, d'une lignée d'artistes, clercs comme Dufay, Josquin ou Victoria, laïques comme Palestrina ou Lassus, et que leurs fonctions appellent à collaborer aussi bien au faste de la cour des princes qu'à la splendeur du culte religieux. Œuvres souvent qui n'eurent pas de lendemain, et que seules une double piété bien entendue a fait revivre, ces motets, ces messes que nous admirons furent destinés à quelques groupes de musiciens choisis, professionnels de la polyphonie : jamais donc ces pièces ne contiennent d'opposition, ou de réponse, entre les clercs et la foule, entre un soliste et un chœur à l'unisson ; le mélange des voix est une nécessité de cet art, la mesure est l'obligé soutien de leur union ; la modalité, de plus en plus, tend au majeur et au mineur plus modernes.

Il y a donc, en réalité, une différence tout aussi grande entre le chant grégorien et la polyphonie vocale du XVI<sup>e</sup> siècle, qu'il y en a entre celle-ci et l'orchestre symphonique moderne, mais, comme elle tient le milieu entre l'un et l'autre, ainsi, pour nous, s'unit-elle plus aisément à l'art antique conservé dans la liturgie. Et, du côté du premier, comme du second, la somme d'art religieux qui y est incluse est telle, que l'exécution soignée d'un introït, d'un graduel, d'un offertoire grégoriens nous donne la même impression

pleine, totale, complète que celle d'un beau motet ou d'un fragment de messe à plusieurs voix seules. Loin de moi donc le dessein, en louant la polyphonie palestrinienne, de diminuer la valeur immense de la monodie grégorienne ; tout aussi loin se trouve la possibilité de comparer entre eux ces deux sujets d'art. La Sainte-Chapelle de Paris est un édifice parfait ; le Parthénon d'Athènes est un autre modèle de même perfection : mais qui songerait à vouloir juger de l'un par l'autre ?

Parlerai-je de la restauration moderne de l'art *a cappella* ? Si je le fais, ce sera pour rappeler d'un mot le nom d'un Charles Bordes, d'un Henri Expert, qui par la plume, la parole, la publication, la direction de ces œuvres, furent, ou sont, en notre pays, depuis des années, les missionnaires et les artisans de cette restauration. Pour ses résultats, vous les connaissez tous : les beautés grandioses de la *Messe du pape Marcel*, de Palestrina, l'accent de prière d'un *Ave verum* de Josquin des Prés, la poignante douleur de l'*O vos omnes* de Victoria, la joie ou la splendeur de l'*Hodie Christus natus est* de Nanini, du *Tu es Petrus* de Jacques Clément « non papa », et tant d'autres encore, sont maintenant redevenues choses familières aux vrais musiciens d'église. Et les belles exécutions que ce Congrès a ménagées sont une preuve de plus de l'éminente beauté, de l'incomparable dignité d'un art qui nous est cher ; elles sont le témoin de l'effet que de telles œuvres produisent dans l'intellect et dans l'âme de l'auditeur vraiment pieux ou réellement artiste.

Il me sera donc inutile d'insister ici sur la beauté de l'art polyphonique, et sur son adaptation merveilleuse au cadre de l'office liturgique.

Ces questions, maintes fois traitées, ont désormais, au point de vue pratique, les plus convaincantes des illustrations : les auditions comme celles où nous ont conviés les dévoués organisateurs de ce Congrès.

Laissons donc de côté l'esthétique, et posons-nous une autre question : à qui devons-nous faire honneur de la découverte, de la mise en œuvre des moyens, des procédés de la musique « a cappella » ? Où et comment naquit-elle ?

\* \* \*

Lorsque, il y a quelque trois quarts de siècle, l'esprit



musical critique commença à se former, la documentation historique laissait fort à désirer. Pour la plupart des musicologies, l'art palestrinien était, presque de toutes pièces, sorti du cerveau d'un maître : Jean Pierluigi da Palestrina ; au-delà, croyait-on, ce n'étaient que quelques tâtonnements, et l'on supposait qu'au milieu seulement de barbares recherches d'*organum* ou de *diaphonie*, le moyen-âge, jusqu'au xv<sup>e</sup> siècle inclus, n'avait connu d'autre forme musicale que le chant grégorien. Quelle erreur ! Et combien fréquente encore ! Ou bien, parce qu'il est extrêmement rare qu'une copie instrumentale de ces temps lointains soit venue jusqu'à nous, on supposait encore, — gratuitement, — que toute cette musique était purement vocale ; l'on échaffaudait ainsi une théorie complète de l'histoire de la musique, que les faits ont démenti, et dont les découvertes récentes ont démontré la fausseté. La polyphonie palestrinienne fut séparée, par plusieurs siècles, de l'âge d'or grégorien ; comme entre l'architecture antique et celle du xvi<sup>e</sup> siècle il y eut les diverses formes romanes et françaises, si improprement nommées gothiques, ainsi, entre les deux genres de musique s'échelonnent des transitions et des arts tout autres. Et l'équilibre des voix seules, loin d'être sorti, par tâtonnements, de la superposition de quelques monodies grégoriennes ou populaires, est une véritable réaction contre la musique brillante, semi-vocale, semi-instrumentale, qui régna sur les derniers siècles du moyen-âge.

Le *motet* primitif à deux voix, par exemple, né tout au début du xiii<sup>e</sup> siècle, qui, avec Pérotin le Grand et ses élèves, grandit bientôt sous les voûtes encore neuves de Notre-Dame de Paris, était devenu rapidement une composition où plusieurs voix et instruments chantaient chacun sa partie, mais où une singularité, qu'il devait à son origine, obligeait à donner des paroles différentes à chacune des voix chantantes. Dans le *conduit*, au contraire, si chacune des voix chantait les mêmes paroles, toutes allaient aussi du même pas, sans aucune des extrêmes recherches rythmiques que le motet à parties mélangées comprenait.

Le style du motet et celui du conduit furent bientôt appliqués aux divers textes de l'ordinaire de la messe. Mais on doit venir jusqu'en 1364, à la date du sacre de Charles V à Reims, pour trouver une messe complète, écrite d'un seul jet,

et où, pour la première fois, l'illustre diplomate, le plus grand poète de la France au XIV<sup>e</sup> siècle, en même temps que le plus grand musicien, Guillaume de Machaut, donne le modèle du quatuor vocal à voix mixtes.

Toutes ces pièces, dont quelques-unes nous causent une impression des plus profondes, tandis que d'autres semblent, comparativement aux suivantes, des ébauches, sont encore basées harmoniquement sur les lois de l'antique organum ; c'est dire que les consonances de quinte et d'octave y ont toujours une prédominance et une prépondérance voulues, non pas exclusives, comme on se l'imagine souvent à tort. Mais, vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, à la faveur de la nouvelle harmonisation anglaise à deux voix, le *gimel*, ou, à trois voix, le *salxbordon*, basée sur des suites de tierces et de sixtes, l'harmonie va s'enrichir de moyens plus variés. Ce furent les compositeurs anglais de ce temps à qui l'on doit l'entrée définitive dans la polyphonie, pour employer un langage technique, des accords de tierce et de sixte, d'où, par le procédé appelé « retard », les dissonances de septième et les suspensions de quarte sont préparées et résolues. A eux aussi revient l'honneur d'avoir su introduire le style vocalisé du madrigal italien du XIV<sup>e</sup> siècle dans la contexture du motet ou du conduit, d'avoir imaginé l'entrée d'une partie vocale sur la fin d'une cadence des voix précédentes, pour donner plus de fini, plus de lien, à l'ensemble du discours musical. Ces innovations des musiciens anglais au nombre desquels il faut surtout compter Dunstable et Leonel, devaient être fécondes en résultats. On sait en effet quel parti les grands maîtres de l'école polyphonique tirèrent de ces procédés, en les appliquant aux réponses des sujets et contre-sujets fugués, ou aux entrées en imitation, lorsque cette forme de composition aura été constituée.

Les premiers de ces maîtres, — je vais bientôt dire leur nom, — vont ainsi réunir, dès le premier quart du XV<sup>e</sup> siècle, tous les éléments que leur art devait achever de mettre au point, en infusant, dans la substance que lui fournissait le génie de l'Ile-de-France ou de la Champagne, la riche sève puisée dans les œuvres de l'école anglaise. Ils donneront alors à la réalisation de leur pensée musicale ce caractère de

style par quoi on la reconnaîtra, pendant près de deux cents ans, à travers toute l'Europe, et qui paraîtra, aux musiciens des divers pays, le suprême modèle à suivre, ce que les espagnols et les italiens, leurs premiers élèves et leurs premiers émules, salueront du nom de « style flamand. »

La tranquillité dont jouirent alors les provinces gouvernées par les ducs de Bourgogne, comtes de Flandre, et la protection éclairée que cette famille accordait aux artistes, constituèrent le premier facteur, social, si l'on veut, de cet heureux moment de l'histoire musicale. Une seconde cause, qui, en bien des points, dépend de la précédente, est la préférence accordée dès le temps où le siège pontifical résidait à Avignon, aux musiciens de ces pays, qui comprenaient une partie des Pays-Bas et le Nord de la France actuelle, pour en former leur chapelle. Dès que Grégoire XI eut ramené la papauté dans la Ville Eternelle, en 1377, c'est à Rome, un afflux de chanteurs d'église et de compositeurs venus de différents côtés ; mais, les noms qu'on y relève, parmi les plus appréciés, sont surtout ceux de musiciens de la Wallonie, du Hainaut, des Flandres et du Brabant, de l'Artois. Et parmi les centres les plus importants de ces provinces voisines, c'est principalement autour de la chapelle ducale de Bruges, mais surtout de la métropole de Cambrai, que va se grouper le principal mouvement musical de tout un siècle.

Voulez-vous quelques noms, parmi ces lointains musiciens de la région du Nord et de la Belgique, musiciens des Souverains Pontifes ? Je les extrais des archives de la chapelle pontificale, où ils furent glanés à votre intention.

Dès 1384, c'est Jo. ASPROYS, puis, en 1389,

	HENRI DE LANTINS .....	dioc. Liège
	GILLES DE LENS .....	
	HENRI TULPIN .....	
1406-9	SIMON DE LIÈGE .....	
1410-15	JEAN DEBONERA .....	dioc. Tournai
1418	J. DE CAMBRAI .....	
»	BERTAUD Danci .....	dioc. Beauvais
»	JEAN BOLENGER .....	» Reims
»	Jo. REDOIS .....	» Tournai
1419	MATH. THOROUTE .....	» Cambrai

- 1420 TOUSSAINT DE RUELLE ..... » Noyon  
 » JO. DE CARNIN ..... » Tournai
- 1424 NICOLAS GRENON et ses enfants de  
 chœur ; maître de chapelle de.. Cambrai.
- 1428 G. DU FAY ..... »
- 1431 JO. BRASSART ..... dioc. Liège.  
 » GUIL. MALBECQ ..... »  
 » ARNOLD DE LANTINS ..... »
- 1434 P. GROSSETÊTE, prêtre de ..... Tournai  
 à JO. HURTAULT ..... Amiens
- 1447 (1) JO. POSTEL, prêtre de ..... Tournai  
 » CLÉM. LAGACHE, prêtre de ..... St-Omer  
 » GÉRARD LE GAY ..... Reims  
 » LUCAS WARNER ..... Cambrai  
 » JEAN PILLOIS ..... Amiens
- 1448 JO. DE REIMS .....
- 1450 JO. DE FRANCHMONT, chanoine de Noyon, Amiens  
 et Reims.  
 » COLIN MADOCHÉ ..... Cambrai
- 1455 GILLES BOURIER ..... Cambrai  
 » JEAN JORLAUD, de Corbie, prêtre d'Amiens, chanoine  
 de Cambrai.
- 1462 JAC. DE BOLENBEK, de Bruxelles ..
- 1469 JO. CORDIER ..... Tournai  
 » HENRI ZELLE ..... Cambrai  
 » TILLEMANN, du Mont de (Mons) ...  
 » JAC. BONI, chanoine de Cambrai, prêtre de Tournai.  
 » GUIL. DE CAULT ..... » St-Omer  
 » JEAN RAET ..... » Cambrai
- 1475 T. DE VORST ..... »  
 » VALENTIN DE BERSES, chan. de St. Pierre de Lille.  
 » JEAN WARGAS, chan. de Cambrai, du dioc. Tournai  
 » PIERRE MASTIN ..... d'Anvers.  
 » RÉMI DE MASTING ..... dioc. St-Omer.
- 1483 GILLE, d'Anvers .....  
 » JOSQUIN DES PRÉS .....
- Commencent les espagnols ; puis viennent encore :
- 1506-7 L'autre G. DUFAY.

(1) Très souvent, ces chanteurs eurent plusieurs bénéfices dans les diverses églises d'Arras, Cambrai, St-Omer, Liège.



1506-7 NICOLAS DE FURNES avec 2 enfants ; etc.

C'est cette école, celle des musiciens du Nord, qu'on a, tour à tour, nommée « belge », « flamande », « néerlandaise » ou « des Pays-Bas méridonaux », « franco-belge », — et vous reconnaîtrez avec moi que ce dernier terme serait le plus exact, — c'est cette école qui a, peu à peu, en transformant le style précédent, créé, à Cambrai d'abord, l'art de la polyphonie vocale. Je dis : la polyphonie « vocale », ou, si l'on veut, l'« a cappella » sans accompagnement, car, si l'on pratiquait depuis deux siècles la musique à plusieurs parties, il resta longtemps rare que l'on chantât à plus de deux voix à la fois, les autres étant ordinairement confiées à des instruments et les voix elles-mêmes étant, la plupart du temps, doublées aussi d'une partie instrumentale qui se chargeait des remplissages. Les pièces pour une voix en solo, accompagnées d'un trio ou d'un quatuor instrumental, étaient les plus usitées au cours du XIV<sup>e</sup> siècle et au XV<sup>e</sup>, surtout, à vrai dire, dans la musique profane, ainsi que les ensembles d'instruments.

Ainsi, pour nous en tenir à l'époque qui nous occupe plus spécialement en ce moment, dans une admirable ballade : *J'aime bien celui qui s'en va*, de Pierre Fontaine, musicien originaire de Douai, et qui, vers les années 1420 à 1430, signait parmi les « familiers » du Pape, la voix chantante, une voix de femme, soutient alternativement avec un instrument, une viole très probablement, la partie supérieure ; la partie du milieu a le caractère qui convient à la basse de viole, (ou au violoncelle moderne) ; elle s'entremêle avec la basse réelle, jouée par une trompette grave, c'est-à-dire une sacquebute ou trombone, ces trois parties évoluant d'une manière extrêmement mélodique et remarquable.

Ainsi encore, quelques années plus tard, lors de la fameuse fête donnée à Lille, par Philippe le Beau, aux ambassadeurs du roi de France, on voit s'opposer tantôt un chœur de voix seules, formé de quelques enfants et un ou deux chantres, exécutant des motets, tantôt un soliste chantant avec accompagnement, tantôt un ensemble instrumental.

Dans l'ordre de la musique religieuse, non seulement l'orgue était devenu d'un emploi courant, mais, dès le cours du siècle précédent, nos grandes cathédrales, telles Reims, Rouen, Amiens, possédaient déjà un grand orgue de tribune,



et même, comme à Chartres, un orgue de chœur. A St-Pierre de Rome, on conserve encore un petit orgue de la fin du xv<sup>e</sup> siècle qui jouait son rôle dans les grandes cérémonies ; et cet orgue de St-Pierre jouait aussi son rôle alors dans l'exécution de la musique vocale, comme on le voit par les comptes de la chapelle pontificale. Les villes d'Italie savaient d'ailleurs accompagner les entrées de souverains pontifes de symphonies d'orgues et instruments variés.

Non loin d'ici, à Courtrai, il en était encore de même dans la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, et Pierre de la Rue lui-même, l'un des maîtres de la nouvelle école, prévoit, dans sa fondation d'un *Salve regina*, l'organiste, au même titre que la basse, le ténor, les dessus, et le maître de chapelle. Ce n'est qu'au cours de ce siècle que l'usage du petit orgue tomba en désuétude, lorsque les grands ensembles polyphoniques vocaux eurent été créés. Remarquons néanmoins que rien de semblable n'est signalé à la cathédrale de Cambrai dans ce temps-là : peut être doit on compter l'absence de l'orgue en cette église, comme l'un des premiers facteurs de l'art nouveau.

Deux des premiers compositeurs chez qui l'on voit poindre, aux premières années du xv<sup>e</sup> siècle, l'annonce d'un style nouveau, sont deux liégeois, tous deux devenus chanteurs de chapelles italiennes, Jean Cigogne et Jean Brasart. Dans leurs œuvres, on remarque entre autres, pour la première fois dans les pièces à plusieurs voix, la répétition des paroles, soit qu'exposées par un chanteur, elles soient répétées par un autre, soit répétées par une même voix, lorsque la suite du discours musical, où le développement se fait déjà remarquer, ramène la même idée mélodique, et, par conséquent, la même pensée expressive, la même parole. Mais les œuvres de ces compositeurs ne sont point dirigées dans le sens de l'« a cappella » : un délicieux *Anima Christi*, de Jean Cigogne, pour deux soprani et orgue, fait plutôt songer aux maîtres de la basse continue de la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, qui certainement ont connu les œuvres de cette fin du moyen-âge.

La personnalité de l'école nouvelle s'affirme d'abord avec un musicien dont le nom, au pays des kermesses et des vieilles coutumes, peut prêter à rire, Gilles de Binches, plus connu sous le surnom de Binchois, qui vécut environ de 1400 à 1460,

et dans les œuvres duquel la pureté des suites harmoniques est de plus en plus marquée. Après avoir dirigé le chœur de Sainte-Waudru, la collégiale de Mons, Binchois devint maître de la « Sainte-Chapelle » des ducs de Bourgogne, en 1433, par la grâce de Charles le Téméraire, esprit délié, qui, loin d'être un brutal chef de reîtres, était un grand amateur des belles formes musicales. Je citerai de lui un *Asperges me* pour trois voix d'hommes, écrit, semble-t-il, pour le service de cette chapelle, et qui présente un genre et une forme des plus intéressants. Chaque partie de la pièce, l'antienne, les versets du psaume, la reprise de l'antienne, garde son intonation grégorienne, dite par une voix, et le trio poursuit dans le même ton. A la reprise, Binchois reprend ingénieusement ses thèmes du début, mais en les disposant autrement, et en variant l'harmonie et le rythme ; l'ensemble est des plus satisfaisants, et servira de modèle à nombre d'introïts de toute la période « a cappella », depuis Henri Isaac jusqu'à Orlande de Lassus.

Dans un autre motet, *Beata es*, pour trois voix mixtes, Binchois écrit en duo le passage du milieu, tandis que les trois voix, après des vocalises expressives dans les deux premiers épisodes en mesure ternaire, se réunissent sur de larges accords verticaux en mesure binaire, pour terminer la pièce. C'est encore ici du procédé tout nouveau, que ce changement de mouvement rythmique pour souligner le passage d'une partie à une autre dans le même chant. Nous venons déjà de le remarquer dans l'*Asperges me* du même compositeur ; peut-être est-ce à Binchois lui-même qu'est due cette innovation, précieuse pour l'art du phrasé, dans la construction d'un morceau polyphonique.

Il est regrettable que peu de musique religieuse de ce maître ait été conservée : on a surtout, de lui, des chansons. Peut-être excellait-il plutôt dans ce genre parce qu'il ne se tourna qu'après coup vers l'Eglise : en effet, une « déploration » écrite sur sa mort, le montre vivant d'une vie militaire et mondaine, avant d'entrer dans l'état ecclésiastique, où il persévéra :

En sa jeunesse il fut soudart  
D'honorable mondanité,  
Puis a eslu la meilleur part,  
Servant Dieu en humilité.

Mais Binchois, peut-être par son habileté à tirer parti de l'expression variée qu'offrent les divers textes des chansons, est l'initiateur d'une première et importante extension du genre des motets. Quatre ans après son entrée à la chapelle des ducs, on le voit, en 1437, recevoir du trésorier de Philippe-le-Bon, une gratification spéciale pour un livre destiné au service de cette chapelle, « qu'il avoit fait et composé », « des Passions en nouvelle manière », c'est-à-dire avec des versets à plusieurs voix, premier modèle des *Turbes* où s'illustreront tant d'auteurs de toute cette période.

Si la production religieuse de Binchois, ou ce qui en subsiste, n'est pas numériquement importante, mais néanmoins de haute valeur, un de ses émules et contemporains, va fournir à ce répertoire tout ce que ce dernier compositeur laissait espérer : l'illustre Guillaume Dufay. Né dans le Hainaut, à Chimay, enfant de chœur à Cambrai, Dufay, comme nombre de ses compatriotes, fut l'un des chanteurs-compositeurs de la chapelle pontificale, où nous le rencontrons de 1428 à 1437 ; il rejoignit Binchois à la chapelle de Bruges et fut, en même temps que lui, chanoine de Mons. Mais, bientôt, nommé chanoine de Cambrai, il se fixa en cette résidence à partir du milieu du siècle comme maître de chant de cette cathédrale, l'un des centres musicaux les plus importants et dont l'influence fut profonde ; Dufay, à son tour, devait faire école, et former par son enseignement direct, son influence ou ses avis, toute une pléiade de compositeurs religieux. Sa longue vie, la précocité de son talent, un génie fécond, lui permirent de développer par lui-même, et de voir développer autour de lui, les promesses que contenaient en germe les modèles et les procédés qu'il tenait de ses maîtres et de ses émules ; Dufay reste une des plus grandes figures de l'histoire de la musique religieuse, à une époque où la transformation du style et l'élargissement de la pensée musicale vont agrandir la conception de la musique polyphonique et faire surgir, des formes en usage, d'autres formes plus importantes et plus variées.

Un motet curieux, écrit sur le texte d'une consultation baroque de droit canonique, *Juvenis qui puellam*, et qui semble dater de la première partie de la vie de Dufay, indique déjà la voie dans laquelle marchera le compositeur qui était, ne l'oublions pas, bachelier en droit, *baccalarius in decretis*.

Dans l'écriture à trois voix, qui est l'écriture habituellement usitée jusqu'alors, il cherche, comme ses confrères anglais, à obtenir la plus complète sonorité ; à l'égal de son collègue Binchois, il n'hésite pas à changer le mouvement de la pièce pour en marquer les périodes, et écrit nettement, par un procédé qui lui demeurera familier, certains passages de l'œuvre en « faux-bourdon ».

Dufay aime d'ailleurs jeter quelque variété dans ses œuvres, soit sous le rapport rythmique, soit sous celui du choix ou de la disposition des voix. Son *Ave verum* de la messe papale en est un intéressant exemple, en même temps qu'un beau modèle d'expression, auquel un peu plus tard Josquin des Prés a certainement pensé en écrivant le sien. Ainsi, le premier verset est un duo en voix égales, sur la fin duquel un remplissage en manière de faux-bourdon est visiblement destiné à compléter l'accord de l'accompagnement. A la seconde strophe, *Vere passum*, un chœur à trois voix mixtes succède au duo, et la composition se diversifie strophe par strophe, augmentant d'intensité, et renforcée d'accords de quatre sons, d'une grande plénitude, sur l'*Hosanna* final. (Les chanteurs exécutent ici une partie de ce motet).

Dans les hymnes, Dufay est non moins varié. Il semble que son modèle ait été la collection contenue dans le manuscrit du Trésor d'Apt, que j'ai découvert ; mais chez lui, la facture est supérieure, et le style toujours net et aisé.

Tantôt les trois parties gardent le même mouvement, tandis que l'une d'elles suit, en le glosant, le thème liturgique ; tantôt, une seule semble avoir été vocale, et les deux autres instrumentales. On peut signaler particulièrement le *Pange lingua*, (strophes paires), dont la mélodie est l'objet d'une paraphrase vraiment émue et expressive. (Exécution du *Nobis datus*, à une voix avec accompagnement).

Le maître de Cambrai va étendre l'usage des procédés de composition qu'il a déjà employés, en les appliquant à des morceaux plus étendus, traités d'abord par versets isolés, et dont Josquin constituera un genre : c'est le Psaume ou le Cantique. Dufay prélude à cette nouvelle forme en écrivant des faux-bourdons « mélodiques », dont les maîtres de la Renaissance sauront faire un si grand usage.

Soit, par exemple, le thème de la psalmodie solennelle bien connue, du VIII<sup>e</sup> ton : *sol la sol do... do si do ré ré do ré do*.



Dufay, au lieu de suivre rigoureusement ce récitatif en l'accompagnant, au grave, d'accords de sixte, ouverts et conclus par des consonnances parfaites, glose d'abord la partie supérieure, en s'inspirant de la mélodie liturgique. Et, de ce détail, le compositeur tire des conclusions appliquées à la construction, son innovation propre, du psaume polyphonique : il varie ainsi la forme et le genre des versets, mais toutefois, suivant un certain cycle qui ramène, par alternances, les mêmes accents musicaux, les mêmes motifs. Ainsi, dans un de ses *Magnificat*, une intonation du soprano solo amène le premier trio, auquel succède un second verset du même genre, le troisième étant chanté en duo, suivi d'un chœur « à faulx-bourdon » ; après quoi on reprend le premier motif, et ainsi de suite. (Exécution des trois premiers versets de ce cantique).

Mais la grande, la capitale innovation de Dufay, c'est la composition, l'ordonnance définitive de la Messe polyphonique. Jusqu'à lui, en effet, si l'on avait écrit nombre de morceaux séparés de l'Ordinaire de la Messe, à deux ou trois voix, très exceptionnellement à quatre voix égales, un seul musicien, Guillaume de Machaut, avait tenté de composer une messe entière à quatre voix mixtes, messe qui, d'ailleurs, faisait partie du répertoire de la cathédrale de Cambrai, et que l'on y chantait encore au xvi<sup>e</sup> siècle. Mais si le musicien rémois avait donné le modèle d'une écriture suivie à quatre voix mixtes, le type qu'il avait cherché à établir ne fut pas suivi : ni la tonalité, en effet, ni les thèmes suivis ne formaient l'ossature de sa composition, dont seules les diversités ou des ressemblances de style constituaient le lien ou l'opposition des cinq morceaux qu'elle comprend.

D'ailleurs, on employait jusqu'alors divers procédés dans l'écriture de ces morceaux de messe ; tantôt le chant liturgique, soumis à une lente mesure, formait une basse sur laquelle on « organisait » une voix supérieure ; tantôt le style du motet médiéval était employé ; ou encore en alternant un verset en solo accompagné, et un chœur à trois voix. Dufay, lui-même, dans des morceaux séparés, offre à l'observateur de très intéressantes diversités de formes. Ainsi, son célèbre *Et in terra* « *ad modum tubae* », composé sur les sonneries lentes et majestueuses de deux trompettes graves (ou d'un jeu d'orgues de sonorité analogue), déroule le double



contrepoint de deux voix d'enfants, dont les accents variés émerveillent, au-dessus de la basse persistante des deux trompettes. Dans un autre *Et in terra*, de forme brève, que j'ai découvert à l'ancienne cathédrale d'Apt, dans un manuscrit paraissant provenir de l'ancienne chapelle pontificale d'Avignon, œuvre de prime jeunesse du maître, composée, d'après sa date, lorsqu'il n'était encore qu'élève de la maîtrise dont il devait devenir le chef, Dufay avait écrit pour trois voix mixtes ; ici, dans cette pièce qu'on va nous faire entendre, le compositeur suit encore le style de l'école précédente : les successions de quinte y sont assez fréquentes, mais l'emploi de nombreux passages en faux-bourdon, ou suites d'accords de sixtes, décèle déjà l'imitation de l'école anglaise, imitation dont Martin Franc, son contemporain, indique d'ailleurs la présence dans les compositions de Dufay. Cette pièce est donc une œuvre de transition, écrite pour le fond, dans l'inspiration du pur moyen-âge, sur laquelle vient se greffer l'allure de la nouvelle musique. (*Et in terra* à trois voix mixtes).

C'étaient déjà des morceaux de ce genre qui portaient au loin, de fort bonne heure, la renommée de Guillaume Dufay, puisque, dès l'année 1411, pour les églises de Strasbourg, dont la musique procédait avant tout du style français, ils méritaient d'être copiés dans l'un des fameux manuscrits de Henri de Loufenberg, manuscrits, hélas ! disparus, brûlés en 1870 lors du bombardement de la bibliothèque de Strasbourg par les Allemands. Mais il ne faudrait pas, d'après cette brève, quoique intéressante composition, juger du style des messes de Dufay : une énorme différence les en sépare. C'est seulement dans son âge mûr que le grand musicien réalise le projet d'écrire, et à quatre voix mixtes, ce que presque jamais encore on ne faisait, une messe complète, aux morceaux reliés par un thème cyclique, dont ils émaneraient tous, par le jeu réfléchi et varié des divers contrepoints issus de ce thème. Là est le principe, remarquons-le, non pas seulement de la messe palestrinienne, mais de beaucoup plus encore, puisque telle est la base de la grande symphonie moderne, base que le vieux maître de Cambrai fut donc le premier à expérimenter. Et c'est à juste titre que son principal biographe a pu dire : « Palestrina n'aurait jamais écrit sa Messe du pape Marcel, si la messe de Dufay *Ecce ancilla*

*Domini* n'eût pas existé. » C'est celle qu'il composa et fit copier en 1463 pour le chœur de la cathédrale de Cambrai.

La messe de Dufay, modèle de toutes les messes composées ensuite pendant deux cents ans, repose donc sur un thème unique ; ce thème, le compositeur ne le crée pas, il l'emprunte soit à un fragment liturgique, soit à un motif d'école, soit même à une chanson. Du premier type est sa messe *Ecce ancilla Domini*, citée plus haut parmi les sources d'inspiration de Palestrina ; du second, la messe de *Ome armé*, dont le motif fut célèbre, (j'en reparlerai tout à l'heure) ; au troisième genre appartient la messe, non moins célèbre : *Se la face ay pale*.

Dans ces messes surtout, (très rarement dans les motets), Dufay emploie l'écriture à quatre voix mixtes, en reprenant excellemment le modèle de la messe de Machaut ; les voix du quatuor de Dufay se superposent dans l'ordre devenu classique, *bassus, tenor, contra, cantus*. Ses œuvres ainsi écrites constituent d'intéressants exemples de sa manière, manière qu'il transmet à ses élèves, et devint après lui l'ordonnance habituelle de la polyphonie, tant pour la superposition des parties vocales que pour l'enchaînement des voix, leurs entrées successives, qui donnent de l'air à tout l'ensemble par des silences habilement ménagés, enfin leur mutuelle indépendance fondue dans un tout harmonieux et bien équilibré.

Deux courts exemples montreront la façon dont Dufay a su équilibrer le quatuor, et dont il a compris le style de la messe.

Le premier est la phrase *Eia ergo*, extraite de son *Salve regina* ; le second est la première invocation du *Kyrie* de la messe *Se la face ay pale*. Cette invocation est construite sur les premières mesures de la chanson, mais transcrites en valeurs extrêmement lentes, et placées au ténor, de telle sorte qu'il faut quelqu'un d'habile en composition pour savoir y reconnaître un thème de chanson, dont l'emploi lui fera seulement admirer la maîtrise du compositeur. Au surplus, voici d'abord de cette chanson, qui est une déploration d'amour, le début, le seul fragment qui soit employé ici. (Exécution de ces trois exemples).

Mais, après tous ces exemples, qui donnent une haute idée de l'émotion expressive et de l'habileté du maître de Cambrai,

il manquait encore à Dufay d'exploiter un élément de composition, ou, mieux, d'en trouver l'emploi dans la contexture de la polyphonie nouvelle : c'est l'utilisation raisonnée de l'imitation et du canon, tissée dans la construction sonore d'une pièce où cette forme ne fût pas imposée. Il ne la tenta sans doute pas : ce fut le travail de ses successeurs, et plus particulièrement de ses élèves immédiats.

Car Dufay fit école, et forma de nombreux élèves : nous ne possédons pas, il est vrai, la liste de tous ceux qui passèrent par ses mains, mais, au moins pour la période qui s'étend du jour où il se fixe définitivement à Cambrai, en 1450, jusqu'au jour de sa mort, arrivée le 27 novembre 1474, un document précieux nous renseigne : c'est un fort curieux motet, dû à l'un de ses disciples, prière adressée à la Sainte Vierge pour le maître et ses principaux élèves, vers l'an 1470 ; nous y trouvons en tête, Dufay surnommé *luna totius musicae, atque cantorum lumine*, « lune de toute la musique, et lumière des chanteurs », c'est-à-dire des compositeurs ; viennent ensuite Dussart, Busnois et Caron, « maîtres dans l'art de la chanson » ; Georget de Brelles et Tinctoris, habiles à chanter l'honneur de la Vierge Marie ; puis Ockeghem, Des Prés, Corbet, Héliart, Faugues, Molinet, Régis ; enfin Loiset Compère, ancien enfant de chœur de St-Quentin, l'auteur de la pièce, qui prie, « pour les maîtres, d'un cœur pieux. » Presque tous ont laissé un nom et une renommée : de Busnois et Caron, on a effectivement conservé d'intéressantes chansons à plusieurs voix ; Tinctoris fut l'un des meilleurs théoriciens de son temps, et ses traités sont pour nous hautement précieux ; il devint maître de la chapelle du roi de Naples. Molinet, Régis, Loiset Compère sont avantageusement connus par leurs œuvres ; les deux principaux sont à coup sûr Ockeghem et Des Prés.

Ce furent tous ces maîtres et quelques autres du même temps, comme Isaac et Obrecht, qui appartiennent, eux, à la région des Pays-Bas du Nord, mais qui, comme ce dernier de 1483 à 1489, viennent encore demander à la cathédrale de Cambrai la consécration de leur talent ; Agricola, qui porte en Espagne le répertoire « flamand » ; comme Brumel et Pierre de la Rue, de Courtrai, élèves d'Ockeghem, qui tiennent haut et ferme le drapeau de la nouvelle école, comme Antoine de Ryckère (Divitis), de Courtrai encore, qui

travaillent à son perfectionnement dans le sens de l'imitation canonique. Il ne faudrait pas croire toutefois qu'ils emploient exclusivement ce procédé. Brumel, Pierre de la Rue, Loiset Compère semblent affectionner plus particulièrement la disposition homophonique ou verticale des voix sonnante en accords pleins : ce n'est pas autre chose, en somme, que le vieux « conduit » du XIII<sup>e</sup> siècle, mais qu'ils habillent avec toute la richesse des formes harmoniques de leur temps. Déjà, au temps de la jeunesse de Dufay, Jean de Limbourg avait ainsi traité, et d'harmonieuse façon, la célèbre hymne au Sacré-Cœur, *Salve, salus mea* (1), mais c'était encore à trois voix, et avec le rythme souple qui s'entremêlait parfois aux diverses voix. Maintenant, avec le quatuor qu'ils tiennent de Dufay, les nouveaux compositeurs créent l'ancêtre immédiat du choral à quatre voix : dans sa messe de Ste-Anne, Pierre de la Rue en a donné un admirable exemple, dans l'*O salutaris*, bien connu ; en voici un autre, emprunté à l'épisode central d'un motet de Compère, où l'on peut voir, cinquante ans avant Palestrina, le prototype de tant d'œuvres qualifiées plus tard du vocable de « palestrinienne. » (Le quatuor interprète l'*In manus* de Loiset Compère).

Les deux principaux de ces maîtres, ai-je dit, parmi ceux qui gravitèrent autour de l'école de Cambrai, furent Ockeghem, et surtout Josquin des Prés. Arrêtons-nous un instant au premier, dont la carrière fut curieuse. Né, à Termonde probablement, dans les premières années du XV<sup>e</sup> siècle, (et non pas en 1430, comme l'a proposé fautivement Fétis), Jean van Ockeghem fut chantre-chapelain de la cathédrale d'Anvers ; il quitta ce poste en 1444, pour entrer dans la chapelle du duc de Bourbon, puis dans celle du roi de France, Charles VII, dont il devint le premier chapelain ; à ce titre, Ockeghem, devenant peu à peu un des plus hauts personnages de la cour, joint bientôt celui de trésorier de St-Martin de Tours, puis de maître de la chapelle de chant du roy qu'il dirigeait au temps de Louis XI, et enfin, de conseiller royal. La chapelle des rois de France, une des premières de ce temps, résidait habituellement à Tours, avec un service quo-

---

(1) Ce qui montre une fois de plus, soit dit en passant, que le culte du Sacré-Cœur n'est pas si récent qu'on le croit !



tidien de messe et de vêpres solennelles, où l'on admirait à la fois l'art de diriger les compositions polyphoniques et la belle voix d'Ockeghem. Son service lui laissait toutefois quelque liberté, lui permettant divers voyages dans les Flandres, l'un même comme conseiller d'une ambassade du roi de France.

Ockeghem, en même temps qu'Obrecht, met complètement en usage l'écriture à quatre voix mixtes, et commencent à écrire à cinq. Une admirable *Déploration* sur la mort de Binchois, et un expressif motet latin-français, à cinq voix, contenus dans un manuscrit provenant de la chapelle des ducs de Bourgogne, à Dijon, semblent bien être de lui et donner une juste idée de son talent, où la manière médiévale, encore parfois semi-instrumentale, se mêle au style et aux formes illustrées par Dufay, comme dans sa curieuse messe de chaque ton, *Cujusvis toni*. Celle-ci est, en effet, écrite polyphoniquement, de telle manière qu'on puisse la chanter selon chacun des principaux tons liturgiques : il suffit — tout simplement, et c'était là une épreuve devenue classique pour l'examen des chantres — de supposer chaque fois une clef ou une armature différentes.

Mais Ockeghem, qui emploie ainsi le contrepoint figuré à quatre, à cinq voix, égales ou mixtes, sait l'employer en de belles formes où chaque mélodie garde son caractère indépendant et libre. Il est aussi le premier qui ait poussé jusqu'au bout l'art du canon et de l'imitation. En cette matière, il est le metteur en œuvre, en même temps que l'initiateur des plus jeunes générations ; plusieurs de ses pièces sont entièrement construites sur ces procédés : mais, fait curieux, c'est principalement dans ses œuvres profanes qu'Ockeghem se livre à de telles recherches, ou dans des exemples purement didactiques, genre où il excellait. Ainsi, parmi ces motets, figure le fameux *Deo gratias* à... trente-six voix ; je vous demande la permission de ne pas faire exécuter ce canon extraordinaire, toutefois vraiment curieux et étonnant.

Il est bien regrettable que l'on n'ait pu retrouver les *Lamentations* qu'Ockeghem écrivit, et qui sont mentionnés en 1474 dans un compte de la cathédrale de Cambrai : nous pourrions les comparer avec celles de son élève flamand, Alexandre Agricola, qui existent encore, et sont intéressantes ; comme les Passions de Binchois, ces Lamentations



d'Ockeghem sont les premières qui sont mentionnées dans l'histoire.



La période qui se clôt, et celle qui s'ouvre vers 1470 vont, pendant quelques années, juxtaposer de curieuse façon les procédés divers de deux ou trois générations musicales. Le vieux Dufay termine sa longue carrière ; ses plus anciens disciples, tels Ockeghem et Busnois, prolongeront encore jusque vers la fin du siècle l'art du motet accompagné ou avec mélange de paroles, tout en étant, par ailleurs, les plus fermes pionniers du style d'imitation purement vocal ; de son côté, Obrecht pousse ce travail un peu plus loin qu'eux.

Mais les plus jeunes disciples de Dufay et ceux d'Ockeghem, dès le moment où ils débentent, entrent résolument dans la voie nouvelle et semblent n'en plus connaître d'autres. Dès ces débuts, les protecteurs-nés des beaux arts, que compte alors l'Europe, comme les Médicis à Florence, ou leurs rivaux de la maison d'Este, à Ferrare, sauront comprendre la beauté intérieure et extérieure, l'équilibre merveilleux qui se dégage de cette union des voix seules, en ces accents nouveaux où excellent les maîtres belges et du Nord de la France.

Ainsi, l'Eglise d'un côté, les maisons royales ou princières de l'autre, voilà le centre et le soutien de tous les mouvements artistiques que l'histoire nous fait connaître.

Josse des Prés, connu sous le diminutif familier de Josquin, est l'incomparable grand maître qui met définitivement au point le style franco-belge ; de lui procédera la plus illustre lignée de compositeurs de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, et de tout le xvi<sup>e</sup>. Né dans le Hainaut, peut-être à Condé-sur-Escaut, il fut, tout enfant, attaché à la collégiale de St-Quentin : mais, comme Loiset Compère, Cambrai le sollicita, et nous le trouvons travaillant près d'Ockeghem, dont il apprendra le secret du style d'imitation, et de Dufay, dont il s'assimilera merveilleusement les procédés et les formes. Dès 1471, Josquin passe en Italie, successivement à Florence, à Milan, à Rome ; plus tard, nous le rencontrons à Paris, près du roi Louis XII, qui l'affectionnait ; on le retrouve en 1495 à la cathédrale de Cambrai, puis à St-Quentin, jusqu'à ce qu'en-

fin, il se reposât de ses tournées artistiques comme prévôt de la collégiale de Condé, où il mourut en 1521.

Il faudrait tout un volume pour étudier l'œuvre immense de Josquin des Prés : bornons-nous à quelques points saillants.

Le plus simple, d'abord, et cependant le soutien de tout le système : je veux dire l'écriture habituelle à quatre voix mixtes. Nous avons vu, au XIV<sup>e</sup> siècle, Machaut la tenter dans une œuvre de grande envergure ; au XV<sup>e</sup> siècle, Dufay en assoit les bases définitives, et l'applique aux compositions les plus importantes, telles que les messes ; puis Ockeghem et Obrecht commencent à en faire un plus grand emploi. Mais l'équilibre harmonique à trois voix est encore le plus usité.

Pour Josquin, au contraire, c'est le procédé courant et habituel ; avec ce maître, le quatuor vocal est devenu la base de toute l'harmonie.

L'écriture à cinq voix, tentée depuis peu de temps, est facilement réalisée par lui ; même à six voix, son contrepoint se meut aisément. Enfin, si l'on a lieu de se fier à l'attribution portée dans le *Thesaurus musicus* imprimé à Nuremberg en 1564 sous l'inspiration d'Orlande de Lassus, Josquin aurait donné le type du grand motet à huit voix, dont le développement amena bientôt ses élèves et successeurs à la réalisation des compositions à deux chœurs.

En un mot, tout le contrepoint moderne est, dès lors, fondé et employé sans hésitation.

C'est avec la disposition du quatuor vocal que les entrées en imitation du canon ou de la fugue se font désormais facilement et régulièrement. Etabli, à l'inspiration d'Ockeghem, sur la répétition ou l'alternance de l'entrée successive de chaque voix sur la tonique et sur la dominante, continuée d'une façon très serrée, le ténor répondant à la basse, l'alto au soprano, (ou vice-versa), le motet de Josquin offre dès lors ces débuts d'une netteté et d'une franchise tonales qui font déjà penser aux fugues d'un J.-S. Bach, et qui, en tout cas, deviendront la caractéristique de toute l'époque qui va suivre, époque où de telles expositions seront des plus goûtées.

Dans la forme mélodique, les thèmes de Josquin sont plus énergiques, plus précis, que ceux de Dufay ou d'Ockeghem,

et justement à raison de l'équilibre tonal exigé du quatuor en imitation. Mais, dans la variation ou le développement, on retrouve aisément le genre de Guillaume Dufay. Son *Ave verum*, bien connu, en est une preuve facile : on pourrait de même rapprocher son *Laudate pueri* des *Magnificat* du maître de Cambrai. De part et d'autre, c'est une utilisation analogue de l'écriture du faux-bourdon à trois voix, mais dont le judicieux emploi au milieu du quatuor dénote l'habileté du compositeur ; c'est aussi la même manière de broder le *cantus firmus* ou le thème choisi, en le diversifiant soit rythmiquement, soit mélodiquement ; et Josquin, comme Dufay, se plaît aux échappées, souvent séparées de la note suivante par une tierce.

Mais, même dans l'emploi du faux-bourdon, constitué jusqu'alors par une série d'accords de sixte, une innovation marquée, par la prolongation outre mesure de la voix supérieure, amène ainsi des séries d'accords de quinte et de sixte, ou de septième et de sixte, sur une même note de basse. C'est sans doute peu de chose dans l'ensemble de la polyphonie : ce peu de chose a cependant son importance, et sera encore un des éléments abondamment utilisés par les émules de Josquin.

Dans la construction même, et l'interprétation musicale des sentiments qui doivent animer ses œuvres vocales, des Prés a deux caractères principaux et de haute importance. S'il s'agit du motet, par exemple, il en choisit les paroles avec une extrême circonspection, ou même les modifie, s'il lui est possible de le faire, afin de les faire cadrer dans un ensemble tout architectural. Par exemple, dans un très beau *Misericordias Domini*, le compositeur a disposé l'ensemble en trois grandes phrases, chacune commençant par les mêmes mots, accompagnés de la même idée musicale, chaque fois diversement développée, parce que chaque fois les paroles sont elles-mêmes variées ; l'ensemble prend de la sorte une grandeur, et un aspect dramatique des plus remarquables.

C'est un second caractère de l'œuvre de Josquin, ce sens dramatique : il est particulièrement manifeste dans un motet longtemps célèbre, et que malheureusement les habitudes actuelles ne donnent pas lieu d'exécuter ; c'est l'*Absalon fili mi*, déploration de David après la révolte de son fils.

L'œuvre n'est pas des plus longues : on peut y voir seulement deux grandes phrases, consistant simplement chacune dans le jeu des entrées et des réponses d'un sujet successivement présenté sous divers aspects.

On va vous faire entendre d'abord l'exposition de ce motet. (Exécution de la 1<sup>re</sup> partie d'*Absalon fili mi*).

Après un développement de cette grandiose exposition, la seconde moitié s'enchaîne, comme cela a été fréquent dans l'écriture « a cappella », sur les dernières notes de la première moitié ; de curieux heurts de notes chromatiques en « fausse relation » donnent au thème une intensité remarquable. La fin, guidée par l'expression verbale du texte, *descendam in infernum*, amène un motif descendant syncopé, heureusement traité, et se concluant, la première fois, sur une broderie douloureuse du plus expressif sentiment, tandis qu'une reprise de toute cette seconde moitié, — et c'est encore là une invention de Josquin, — donnera à toute la pièce son équilibre et amènera, à la fin, l'accord conclusif. Voici la seconde moitié de ce beau motet. (2<sup>e</sup> moitié du même motet).

C'est encore, c'est toujours lui, qui, non content du développement que l'école dont il est issu avait tenté, et résolu, va inaugurer le motet en deux parties, même en trois. C'est lui toujours qui, prenant le psaume déjà polyphoniquement traité par son devancier, va en faire un ensemble remarquable : conçu par Dufay dans une alternance de versets qui ramène périodiquement les mêmes accents, quelles que soient les paroles, — héritage de la cantillation grégorienne, — Josquin des Prés étend à un psaume entier les diverses variétés d'écriture qu'il a mises en usage. Tantôt un même chœur semble exécuter une série de pièces en forme de motets ; tantôt deux demi-chœurs, à la façon de la psalmodie de l'office, alternent les versets différemment traités ; tantôt un duo, un trio, un quatuor de solistes forment opposition avec l'ensemble d'un chœur massif à cinq voix et plus. L'adoption même d'un thème-refrain, comme une sorte d'antienne, clamé par toutes les voix, ainsi que dans son étonnant *Miserere*, met Josquin en mesure de montrer toutes ses qualités de dons expressifs, de sens dramatique, d'habileté technique.

D'autres textes liturgiques, comme les psaumes qu'il avait



si bien traités, offraient au compositeur un texte ample, bien divisé, nettement coupé, au sens variable suivant les divisions, et lui permettant ainsi de mettre en jeu toutes ses facultés musicales : ce sont les proses.

A part l'*Ave verum*, assez court, nul avant lui n'avait essayé de réussir la composition polyphonique de ce genre de pièces. Depuis le XII<sup>e</sup> siècle, on en était resté à l'alternance du chant liturgique à l'unisson, et d'un déchant ou d'un organe fleuri à deux voix, établi rigoureusement sur le plain-chant du texte reçu. Mais notre maître va prendre des proses entières, et les traiter tout entières à plusieurs voix. On peut en signaler plusieurs, avantageusement connues et justement appréciées, qui sont de véritables modèles.

Je ne parlerai pas ici de son expressif *Ave verum* déjà cité puisque, aussi bien, le compositeur s'est visiblement inspiré de Dufay, tant dans la construction générale de l'œuvre que dans la disposition des voix. L'émotion, chez l'un et l'autre maître, s'est ainsi traduite par des accents très proches, quoique différents. Mais, si l'*Ave verum* de Dufay est d'une beauté expressive qu'il convient de souligner, celui de son élève est d'une supériorité de technique étonnante qui le faisait citer comme modèle par les auteurs de traités de composition du XVI<sup>me</sup> siècle.

Un autre type de prose présente chez Josquin une variété et un art achevé : c'est l'*Ave Maria*. Les paroles, qu'on trouve dans les livres d'heures du XV<sup>e</sup> siècle et du XVI<sup>me</sup>, passent en revue les divers mystères de la vie de la Ste-Vierge : les strophes en sont donc bien déterminées, et avec un sens nettement défini. Musicalement, l'ensemble forme bien un tout, et cependant, chaque strophe séparée présente un sens complet, et peut en même temps s'unir sans difficulté à une autre : aussi, c'est habituellement sous une forme abrégée que cette œuvre est pratiquement exécutée, l'oreille demeurant néanmoins satisfaite à l'audition d'une partie de ce vrai chef-d'œuvre, telle seulement la strophe *Ave vera virginitas*.

Parmi les proses mises en musique par Josquin des Prés, il en est une dont le texte peu usité, a été sans doute la cause que cette œuvre n'a pas encore retrouvé le succès qu'elle mérite : *Tu solus qui facis mirabilia*. Ici, la forme est très différente, et tout homophonique, dans le genre que j'ai signalé tout à l'heure chez les maîtres flamands : Pierre de la



Rue, Brumel, ou Loiset Compère ; elle présente aussi, mais à quatre voix, une certaine analogie avec l'*Imera dat hodierna* que Grossin de Cambrai avait écrit pour la Pentecôte, quelque soixante ans auparavant. Les divisions du *Tu solus* sont marqués tantôt par l'alternance de groupes de deux ou trois voix, tantôt par la réunion des quatre. La manière variée dont sont traités les groupes de voix donne l'illusion d'une pièce à deux chœurs : par exemple, le contralto, le ténor, la basse, forment un premier groupe, auquel répondent le superius, le contra, le ténor ; ou bien, au dialogue des deux voix du bas, s'oppose celui des deux dessus, tandis que l'ensemble des quatre voix, pour l'entrée, certaines réponses, et la finale, produit l'effet d'un choral puissant et majestueux, appelant invinciblement la puissante sonorité d'un orgue. (Les chanteurs interprètent cette prose, accompagnés par l'orgue).

Josquin des Prés, tout en pratiquant ainsi un art nouveau, reste cependant encore fidèle par ailleurs, à l'idéal que le moyen-âge s'était fait du motet, en insérant dans sa trame ce qu'on appelait une *teneure*, motif obligé qui soutient l'édifice, mais motif aussi qui peut être totalement indépendant de celui-ci, par ses paroles, ou par le sens qu'il évoque. Les véritables maîtres savaient choisir cette teneure avec tact, de telle sorte qu'il pouvait en résulter des allusions intéressantes, des associations d'idées, entre le thème ou les paroles du *tenor*, et les paroles, toute différentes, du motet : c'est justement à ce rapport, à cette sorte de jeu d'esprit, que les contemporains étaient particulièrement sensibles.

Comme ces architectures du temps de Louis XII ou de François I<sup>er</sup>, qui introduisaient dans un édifice de style français, des pilastres ioniques ou des chapiteaux corinthiens, ou qui bâtissaient l'église, tel St-Eustache de Paris, sur le plan et les proportions d'une cathédrale du xiv<sup>e</sup>, ainsi pour être un des initiateurs du nouveau style musical, de ce qu'on a appelé assez justement la « musique Renaissance », Josquin reste-t-il encore fidèle parfois à la teneure du moyen-âge.

Un très fameux spécimen de cette forme, chez l'auteur, est la *Déploration* qu'il écrivit sur la mort d'Ockeghem, survenue en 1496, et dont peut-être l'autre *Déploration* sur la mort de Binchois, dont j'ai déjà parlé, lui avait donné l'idée. Mais,

tandis que celle-ci était un véritable motet religieux à plusieurs voix, auxquelles la voix supérieure ajoutait un texte vulgaire, ici, quatre voix chantent les paroles, toutes profanes, qui pleurent la mort du grand musicien ; cependant, elles tiennent du motet parce que, écrites dans cette forme, elles sont de plus soutenues, d'un bout à l'autre, par la teneur d'une cinquième voix, vagabonde, *vagans*, qui chante pendant ce temps en lentes valeurs, l'introït *Requiem æternam*.

Cette déploration sur Ockeghem est donc, à l'extrême fin du xv<sup>e</sup> siècle, toujours représentative du vieux « tenor » du commencement du xiii<sup>e</sup>, avec un motet aux autres paroles, qui s'échafaude sur lui. Peut-être on pourrait imaginer que Josquin en a agi ainsi pour faire hommage au dernier de ses confrères et de ses maîtres qui ait encore assez couramment employé ce procédé.

Mais il l'emploie aussi dans une pièce célèbre, et où la même raison n'existe pas : son fameux *Stabat mater*, la première fois que cette complainte célèbre ait été mise en chant. On scandaliserait, bien sûr, nombre de personnes, en disant, à brûle-pourpoint, que ce *Stabat* est composé sur une chanson. Or, il y a chanson et chanson, et il y a la manière de la traiter ; là, excellaient les maîtres du contrepoint vocal, comme vous le savez. Josquin, en effet, a d'abord choisi une chanson triste, qui dit la douleur d'une femme en présence de la dépouille mortelle de celui qu'elle a aimé : *Comme femme desconfortée* : là est le trait d'esprit médiéval auquel on était si sensible. Ensuite, comme l'avait fait Dufay dans ses messes, des Prés transcrit ce thème en valeurs extrêmement lentes. Enfin, la notation de cette partie de chant, dans les originaux, ne porte aucune parole autre que son titre, et présente de fait, tous les caractères d'une teneur instrumentale.

Dans l'édition moderne qu'en a donnée M. H. Expert, on pourra voir l'effet de ce ténor « vagans » se poursuivant ainsi d'un bout à l'autre de la pièce, indépendant en apparence du reste de la composition. Aussi, dans la fort belle exécution qu'en donna M. Raugel il y a quelques années à la Société Haendel, confia-t-il à un trombone, dont la sonorité s'allie si bien à celle des voix humaines, le soin de soutenir, au milieu de l'« a cappella », les longues tenues de cette partie : l'effet en était réellement beau. Pour celui qui a étudié avec attention l'histoire du motet depuis ses origines,

au xii<sup>e</sup> siècle, jusqu'à ses persistances aux environs de l'an 1500, il apparaît comme bien certain que Josquin des Prés a dû avoir en vue une exécution analogue. Mais, peu d'années après, on exécuta avec paroles ce *tenor vagans* du *Stabat* de Josquin : l'édition donnée à Nuremberg par Petrejus, en 1538, porte en effet ici les paroles des principales strophes de la prose, et c'est cette seconde forme sous laquelle Ch. Bordes a reproduit ce chef-d'œuvre.

Le problème n'est donc pas résolu : ou, plus effectivement, admet-il la double résolution qui en a été pratiquée dès le xvi<sup>e</sup> siècle même. Et d'ailleurs, avec la participation instrumentale aux exécutions vocales de ce temps-là, il faudrait tenir compte aussi, dans une certaine mesure, des... « arrangements » que, — déjà ! — des musiciens d'un ordre moins relevé faisaient des compositions à la mode. Le *Stabat* de Josquin n'a pas échappé à cette loi ; on en possède, entre autres, à la bibliothèque de Dunkerque, une réduction, pour le luth, destinée à accompagner un soprano chantant en solo, l'instrumentiste pinçant sur ses cordes, autant que faire se peut, les autres parties vocales.

Enfin, si j'ai rappelé plus haut un mot sur la part que les messes de Dufay ont prise dans l'inspiration de Palestrina, celles de Josquin des Prés sont loin d'y avoir été étrangères. Le maître de Cambrai avait donné le modèle, en écrivant tous les morceaux d'après un motif thématique obligé ; le maître de St-Quentin fixe définitivement ce modèle, en y joignant, avec l'écriture en canon et en imitations, un art de développement inouï. Des Prés écrivit plus de vingt messes ; la plus célèbre fut celle dont le thème, mis en circulation par Dufay pour ce genre de compositions, excita la verve de tous les compositeurs pendant plus d'un siècle, et servait pour ainsi de type au chef-d'œuvre professionnel des chefs de maîtrise d'alors. Palestrina n'échappa pas à cette loi, et c'est pour rivaliser avec la propre messe de Josquin qu'il en écrivit deux autres sur le même thème, le fameux thème de *L'homme armé*.

Quelle est l'origine de ce thème ?... On n'en sait rien.

Des musicologues en ont fait une chanson : c'est possible ; mais d'autres ont reproduit de prétendus vers de cette chanson : c'est une erreur. On a pris pour son texte des paroles se trouvant dans un « quodlibet » de Jean Tainturier,

de Nivelles, parce qu'elles commencent par les mêmes mots : *L'homme armé*. Mais si nous ne retrouvons rien qui puisse conclure en faveur de l'existence d'une chanson de *L'homme armé*, il ne s'ensuit pas pour cela qu'elle n'ait point existé : son allure est populaire, et point du tout savante ; Dufay, qui en a mis le thème à la mode, ne l'aurait-il pas pris purement et simplement au répertoire populaire du Cambrésis ? Voici d'ailleurs ce thème, sous les deux formes qui en sont conservées et que notre excellent confrère, M. Julien Tiersot, bibliothécaire du Conservatoire de Paris, a pu restituer, d'après plus de dix-huit messes et d'autres compositions de ce temps-là. (Thème de *L'homme armé*).

Mais vous savez comment les maîtres de la polyphonie traitaient les thèmes de ce genre : en les dissimulant, pour ainsi dire, dans la trame du contrepoint vocal. Ici, rien de pareil : le thème de *L'homme armé* est celui qu'on met en dehors, que l'on clame bien haut sur les diverses paroles de la messe. Voici comment Josquin l'a superbement magnifié, placé intégralement sur les lèvres de la voix prédominante, accompagné par de merveilleux contrepoints des autres voix, sur l'*Hosanna* de sa messe de *L'homme armé*, que chanta Palestrina, et qui lui servit directement de modèle. (*Hosanna* de la messe *L'homme armé*, de Josquin).

C'en est assez dire, MM., et en avoir fait assez entendre pour montrer combien a été féconde et fructueuse la vie d'un tel compositeur : par ses élèves, ses émules et ses imitateurs, Josquin des Prés est le véritable initiateur et le grand maître de la musique de toute une grande époque. La région franco-belge, la France proprement dite telle qu'on la comprenait alors, l'Espagne en partie, l'Italie surtout et plus particulièrement l'école romaine, voilà où rayonna l'école de Josquin des Prés, voilà les milieux qu'elle imprégna de musique.

Qu'ajouter dès lors ? La musique polyphonique de la grande époque est fondée et vit. Avec Henri Isaac, élève d'Obrecht, le contemporain, l'émule et l'imitateur de Josquin, des formes analogues sont portées en Autriche, en Bavière, dans les Allemagnes. Après eux, qui faudra-t-il immédiatement citer ? c'est Jean Mouton, né à Hollaing, dans le Hainaut toujours, maître de la chapelle des rois de France, parent sans doute de Pierre Mouton, organiste en même temps que lui à la même chapelle, lorsque le roi de France et



celui d'Angleterre se rencontrèrent entre Ardres et Calais en cette entrevue splendide du Camp du Drap d'Or, où les chapelles royales rivalisèrent à l'envi, tant en grandes messes qu'en motets, soutenus des instruments militaires. Ces maîtres de la chapelle du roi étaient aussi peut-être parents, en tout cas, compatriotes, de Denis de Hollaing, qui avait alors succédé à Obrecht comme maître à la chapelle de Cambrai. C'est encore Jacques Clément, ce Clément surnommé « non papa », pour le distinguer du souverain-pontife alors régnant, né dans les Flandres et attaché à la cathédrale d'Anvers, avant de suivre Henri Isaac à la chapelle de l'empereur ; c'est Thomas Créquillon, maître de la chapelle de Charles-Quint, qui fut chanoine de Louvain et de Termonde, et était de l'Artois ; c'est Nicolas Gombert, l'un des plus illustres, qui, parti de Bruges pour faire son tour d'Europe, revint mourir à Tournai ; c'est enfin Adrien Willaert, de Roulers, le fameux fondateur de l'école de Venise, le maître d'Ingegneri, de Merulo et de Gabrieli.

C'est seulement lorsque ces compositeurs d'immense valeur, ces impeccables chefs de chant auront répandu l'art franco-belge sur l'Europe entière, qu'apparaîtront les maîtres de la nouvelle école parisienne, Claudin de Sermisy, Pierre Certon, Claude Goudimel ; puis l'espagnol Moralès, enfin les trois grands maîtres qui portèrent l'école à son apogée, et dont les œuvres continuèrent à servir de modèle lorsque l'opéra lui-même était déjà né, au cours du xvii<sup>e</sup> siècle : je veux dire Palestrina, Victoria, Orlande de Lassus, surnommés en leur temps, après Josquin le premier, les « princes de la musique ».

Mais ces trois-là, dont la renommée et la gloire ont fait pâlir le succès des autres, sont assez connus pour que vous me permettiez de n'en dire que ce simple mot, qui sera la clôture de cette conférence.

---



X

**Association grégorianiste  
et cécilienne en Espagne**

PAR

**R. P. DOM SUNOL, O. S. B.**

*l'Abbaye du Montserrat (Espagne).*

Association des professeurs

de l'enseignement de l'histoire

et de la géographie

1900-1901

## ASSOCIATION GRÉGORIANISTE

### ET CÉCILIENNE EN ESPAGNE

---

Dom Sunol commence par dire quel honneur c'est pour lui de parler, au nom de l'Espagne, à ce Congrès de Tourcoing, si imposant, tant par le nombre et l'intérêt des sujets traités, que par l'assistance si distinguée venue de tous les coins de la France, et la présence de grands maîtres, dont le nom est célèbre dans tout le monde musical. Pour témoigner sa joie de se trouver au milieu de cette France toujours si généreuse et si glorieuse dans ses diverses entreprises, il s'exprimera en français, bien que notre langue ne lui soit pas familière ; il espère ainsi apporter plus fidèlement au Congrès les applaudissements et l'admiration des nombreux amis que notre pays possède en Espagne.

C'est la musique liturgique, affirme-t-il, qui nous a réunis ici des diverses nations, avec au cœur un même amour et un même idéal : travailler en commun pour la dignité de l'art dans nos églises. La ville de Tourcoing a donné l'exemple au monde de ce que peut cette musique, et de l'influence qu'elle exerce sur les âmes, surtout au milieu des tribulations et des épreuves, alors que le besoin de Dieu se fait sentir davantage : pendant le long martyre que fut pour les pays envahis la domination étrangère, les efforts multipliés ici, d'ailleurs avec plein succès, pour fortifier la piété chrétienne et soutenir le moral de la population, ont été vraiment dignes des plus beaux siècles du Christianisme.

C'est pour accéder aux désirs des organisateurs du Congrès, et sur leur demande expresse, que Dom Sunol a accepté de parler des deux associations créées récemment en Espagne

pour promouvoir la musique d'église : l'*Association cécilienne* et l'*Association grégorienne*.

Il retrace les grandes lignes de leur fondation, montre comment elles ont été insensiblement préparées par le travail, à la fois des moines bénédictins, chargés par de nombreux évêques de donner des leçons de chant dans les séminaires et les cathédrales, et des autres musiciens catholiques, à la tête desquels il cite très justement M. Pedrell, le restaurateur des polyphonistes classiques espagnols.

L'*Association cécilienne* s'étend à toute l'Espagne. Fondée par acclamation, en 1912, au troisième Congrès National de musique sacrée, à Barcelone, elle a accepté en entier comme base de ces travaux, le Règlement publié par le Cardinal Respighi, en février 1912, pour l'église de Rome. Son but est d'abord de servir de lien et d'établir une communauté d'idées et d'aspirations entre les musiciens d'église. Elle se préoccupe aussi de porter les musiciens laïques à une pratique de plus en plus sérieuse de la vie chrétienne, assurée que pour faire de la musique sacrée, l'âme de l'artiste doit être elle-même vraiment et foncièrement chrétienne.

L'*Association* travaille aussi à rédiger un Catalogue de musique approuvée, pour arriver par ce moyen à unifier les décisions, parfois contradictoires, des commissions diocésaines.

Enfin, elle convoque et organise les Congrès. Elle maintient le lien entre les associés par un *Bulletin*, qui sert en même temps d'organe au bureau de l'*Association* pour faire connaître ses directions pratiques. — Tous les travaux sont faits déjà pour l'établissement à Barcelone, d'une Ecole Supérieure de Musique Sacrée ; mais diverses difficultés, qui n'ont pu encore être surmontées, ont empêché jusqu'ici la réalisation du projet.

L'*Association grégorienne*, spéciale à la Catalogne, est née du premier Congrès liturgique national, tenu à l'abbaye de Montserrat en juillet 1915, en présence du monde apostolique, et de tous les évêques de la province ecclésiastique de Tarragone. C'est vraiment une association ecclésiastique d'apostolat liturgique complet : liturgie et chant grégorien, le programme entier du Pape Pie X... Promouvoir chez les fidèles la participation active aux mystères sacrés et à la prière publique de l'Eglise, tel est son objet.

Elle s'adresse aux maîtres de chapelle et aux musiciens, afin qu'imprégnés du véritable esprit du culte catholique et de l'art strictement liturgique, ils traitent convenablement la musique d'église, et apprennent à puiser leur inspiration aux sources pures et toujours fraîches des mélodies grégoriennes. Elle atteint aussi les pensionnats et autres associations pieuses. Les associés sont toujours prêts à faciliter la fondation de *Scholae cantorum* dans les paroisses.

Les moyens principaux d'apostolat sont : a) des cours élémentaires et supérieurs de chant grégorien et de vulgarisation liturgique ; b) les semaines et journées grégoriennes et liturgiques ; c) la publication de fascicules et de petits eucologes. — Pour obtenir la meilleure et la plus artistique exécution possible du chant grégorien, l'Association a adopté définitivement et exclusivement les éditions rythmiques de Solesmes. D'ailleurs la méthode de chant de Dom Sunol, d'après les principes de l'école de Solesmes, est en usage dans la plupart des séminaires d'Espagne.

Plusieurs revues aussi s'occupent de liturgie et de chant grégorien. Parmi elles, une mention est faite de *Vida cristiana* de l'abbaye de Montserrat, qui avait préparé et qui continue l'œuvre du Congrès liturgique.

Enfin, plusieurs des travaux scientifiques de l'Association grégorienne ont reçu l'approbation de la commission « de Cultura » de la municipalité de Barcelone, qui a subventionné récemment un cours de mélodie, professé par le professeur M. Barberà.

Dom Sunol signale encore le fait que dans les écoles officielles de la « Deputacio » de Barcelone, les enfants chantent exclusivement le chant grégorien, et des morceaux tirés du répertoire du folk-lore religieux.

Comme conclusion, il transmet l'adhésion officielle au Congrès de Tourcoing de la commission de toutes les sociétés chorales de la Catalogne, et invite tous les assistants au Congrès international de Musique et de Liturgie qui se célébrera à Barcelone dans trois ans, à l'occasion de l'exposition universelle.

---





XI

**Tradition et Progrès**  
**dans l'Église et dans l'Art religieux**

PAR

**M. le Chanoine H. DUTOIT**

Secrétaire Général des Facultés Catholiques de Lille.



## TRADITION ET PROGRÈS

### DANS L'ÉGLISE ET DANS L'ART RELIGIEUX

En mettant à l'étude et à l'honneur la musique religieuse moderne, on ne fait rien qui ne soit conforme à l'esprit de l'Eglise, laquelle admet dans ses sanctuaires toutes les formes de la louange divine pourvu qu'elles soient bien adaptées à leur sublime fonction et se montrent également respectueuses de la Majesté infinie et de la sainteté des âmes chrétiennes.

A côté des modes grégoriens, investis d'un privilège liturgique, il y a donc à l'Eglise une place de second rang pour les œuvres modernes qui anime une inspiration vraiment artistique et religieuse. Ainsi se trouve illustrée une fois de plus cette vitalité de l'Eglise qui s'assimile toutes les nouveautés en les ramenant aux grandes lignes toujours fermes de sa tradition qui nous permet de reconnaître en elle l'authentique royaume de Dieu, celui que Notre-Seigneur Jésus-Christ nous présente comme le grain de sénevé, si petit et pourtant capable de croître jusqu'aux proportions d'un grand arbre, ou comme ce levain « qu'une femme a pris et mêlé dans trois mesures de farine, jusqu'à ce que tout fût fermenté. »

Quelle est cette tradition de l'Eglise ? Quelle en est la donnée fondamentale ? Où se trouvent l'élément de stabilité et l'élément de progrès ? Quel principe modérateur maintient l'équilibre et l'union entre ces deux forces que les hommes se plaisent à opposer l'une à l'autre ? En quoi ces vues générales s'appliquent-elles à l'art religieux ?

La donnée fondamentale du christianisme est la doctrine

du Dieu fait homme : *Et Verbum caro factum est et habitavit in nobis*. La filiation divine est un don du Dieu créateur, renouvelé, après la chute, par la miséricorde du Dieu rédempteur. Le Verbe incarné emprunte toutes les ressources de notre nature, corps et âme, pour se manifester à nous. La donnée divine est complète dans la vie et dans les enseignements de Jésus : mais c'est l'œuvre des générations chrétiennes, sous la direction de l'Eglise, d'en mettre au jour toutes les richesses. Le progrès du christianisme, c'est Dieu mieux connu de l'homme au fur et à mesure que l'homme apprend à se mieux connaître lui-même. Le divin est immuable, l'humain qui l'exprime est en perpétuelle mobilité.

Ayant bien posé les termes du problème, M. le chanoine Dutoit nous montre ensuite les relations du divin et de l'humain dans le progrès intellectuel et dans le progrès moral. D'une part, la foi agit sur l'intelligence qu'elle discipline et qu'elle stimule ; d'autre part, l'intelligence travaille sur les données de la foi qu'elle illustre et organise en système.

« Le vocabulaire des philosophes doit se purger de toute erreur et de toute équivoque pour exprimer les mystères chrétiens ou plutôt il s'épure à ce contact même et dans l'effort qu'il fait pour dessiner avec exactitude les frontières du mystère où la pensée ne peut pénétrer.

De même l'Eglise adapte la forme de ses préceptes aux temps et aux peuples dont il s'agit de transformer les mœurs ; elle précise de plus en plus certaines règles de conduite et elle définit avec une rigueur croissante certains détails de leur application.

Nous avons eu dans la « *Rerum Novarum* » la charte du monde du travail. N'avons-nous pas déjà dans les lumières combinées des documents pontificaux et des spéculations théologiques la préparation du code catholique des relations internationales.

La voie du salut est toujours la même, mais elle s'encombre, avec chaque génération, de nouveaux obstacles qu'il appartient à l'Eglise d'écarter.

Comme tout autre langage, celui des arts se renouvelle et s'enrichit avec le temps. Peintres, sculpteurs, musiciens empruntent toute la richesse et l'harmonie du monde sensible pour élever l'âme jusqu'à la contemplation de l'idéal, jusqu'à la pensée et l'amour de Dieu.



Mais qui donc préservera le dépôt divin de toute altération parmi les modalités changeantes de l'intelligence et de la vie humaines ? Qui maintiendra le progrès dans la ligne de la tradition ? C'est l'autorité de l'Eglise mandataire du Christ.

Seule, la doctrine de l'Eglise demeure fixe en face des oscillations de l'intelligence et du caprice des mœurs. Et cette fixité ne l'empêche pas de rayonner dans tous les sens avec un accroissement perpétuel de lumière.

Ceux qui considèrent la liberté absolue comme la condition du progrès oublient qu'il y a bien d'autres contraintes que celles de la loi de Dieu. La prétendue liberté accuse une tendance, procède d'une philosophie, reflète un milieu. La liberté dérégulée se forge à elle-même des chaînes de plus en plus lourdes. C'est l'autorité qui, une fois ses titres bien établis, donne l'essor à la liberté en l'obligeant à se discuter et à se contrôler elle-même.

Mais après tout, quel est le grand commandement, celui qui enveloppe tous les autres ! C'est le commandement d'aimer Dieu ; *Plenitudo legis dilectio* et dans l'élan de cet amour, l'artiste, comme les saints, retrouve une liberté agrandie. Il sait que tout art a ses contraintes et que l'art religieux a les siennes ; mais aucun sacrifice ne lui coûte qui lui permet de mieux atteindre son objet. Renoncer aux rythmes légers, aux contrastes violents, aux effets d'instrumentation tapageurs, aux développements qui mutilent les paroles ou en faussent le sens, qu'importe, s'il a conscience d'être plus agréable à Dieu et d'offrir un soutien plus efficace à la piété du peuple chrétien ?

Car c'est une autre loi qui s'impose à l'artiste religieux, que cette intime union d'âme avec les fidèles auxquels il veut servir d'interprète et d'introducteur auprès de Dieu. Le meilleur de son inspiration lui doit venir de cette société chrétienne dont il se sent membre et dont il partage les préoccupations, les habitudes, les travaux, les épreuves. Le musicien, en particulier, n'a point à intéresser des savants par le mystère et l'imprévu de ses combinaisons harmoniques, il doit se plier à la capacité moyenne des oreilles et des âmes afin d'atteindre celles-ci par celles-là.

Un grand peintre exposant naguère l'idée qu'il se faisait d'une école d'art religieux achevait de la définir par ce trait : « Une telle école devrait être un centre de vie catholique. »

L'Eglise gardienne et interprète de la loi d'amour qui mène l'homme à Dieu par les voies du renoncement et du sacrifice, impose à la vie chrétienne et à l'art chrétien les mêmes contraintes salutaires, et nous les présente se servant l'un à l'autre de mutuel soutien. »

Cette solidarité s'affirme, conclut l'orateur, dans les journées de ce Congrès. Les offices qui précèdent ou qui interrompent vos séances de travail ne sont pas des exercices académiques auxquels il vous suffise de participer les uns en savants, les autres en dilettantes ; ce sont de vraies cérémonies liturgiques, de simples et ferventes prières, où vous offrez à Dieu les fruits de votre travail et où vous cultivez l'esprit d'amour et de sacrifice qui inspire toute votre vie. Et l'on voit magnifiquement par votre exemple que le génie de l'artiste et la foi agissante du chrétien se nourrissent de la même charité, s'appuient sur la même tradition, et marchent de pair dans la voie des progrès qui sanctifient les âmes et rendent gloire à Dieu.

---

XII

# Le Répertoire Moderne

PAR

**M. F. de LA TOMBELLE**

Compositeur



## LE RÉPERTOIRE MODERNE

---

Messeigneurs,  
Mesdames,  
Messieurs,

Le titre de cette conférence constitue à lui seul un programme non dénué d'audace ni de danger ! Audace parce qu'il est nécessaire, parfois, d'attaquer ; danger, parce que, d'autres fois, il est prudent de se défendre, à l'avance, contre une interprétation trop rapide des idées exprimées. Je ne méconnais ni l'un ni l'autre et si j'ai accepté d'évoluer sur cette corde raide, c'est grâce à la persuasive insistance de notre ami commun, M. Charles Watinne, qui a sorti pour me convaincre ses meilleurs arguments, parmi lesquels, en première ligne, ceux que lui dictaient son affection et son désir constant du mieux !

Si donc, en m'écoutant lire ces modestes pages, votre attention se trouve déçue, si certaines opinions formulées ne trouvent pas grâce auprès de vous ; si, en un mot, je ne réponds pas à votre désir, c'est à M. Charles Watinne qu'il faudra vous en prendre. Je laisse sa responsabilité à découvrir. Il est du reste d'assez belle taille, pour que, dissimulé derrière lui, je disparaisse !

J'ajoute, néanmoins, qu'il m'étonnerait d'être obligé d'en arriver là, en présence de votre sympathie dont j'ai déjà la preuve et que j'espère acquérir mieux encore.

C'est donc de la musique moderne à l'église que je vais vous entretenir, mais sans que vous puissiez discerner par les premiers mots si je l'approuve, ou si je la désapprouve.

Car, d'abord, qu'est-ce que la musique moderne ? Voilà déjà un premier point, et des plus litigieux, sur lequel il faudrait s'entendre.

Certains, sommés de répondre, diront : Mais c'est tout



simple; c'est ce que nous aimons, tout en affichant d'autre part des admirations envers le passé qui semblent quelque peu contradictoires.

Il est vrai que d'autres riposteront aussitôt : C'est encore plus simple ; c'est ce dont nous avons horreur ! Ni d'un côté ni de l'autre le moderne n'est défini par ces procédés dans lesquels le parti-pris a beaucoup plus d'influence que le jugement.

Quelques-uns, serrant la question de plus près, et paraissant documenter leur opinion, diront : La musique moderne, c'est celle qui, vivante, nerveuse, intuitive et indépendante, rompt en lisières avec le fatras des formules et nous donne des sensations nouvelles, par des impressions auditives inconnues. Mais aussitôt les contradicteurs se dressent, la fêrule à la main, et objectent que les règles sont enfreintes, que les fautes y fourmillent, flagrantes ; voilà qui ne définit pas davantage le moderne, car il y a de l'ultra-moderne qui est parfaitement écrit et de l'ultra-classique qui est barbare au seul point de vue de l'école primaire. Les impressions inconnues des uns, comme les laideurs reconnues des autres peuvent n'être que l'effet d'un mirage.

Alors, qu'est-ce que le moderne ? Ah ! ne me demandez pas d'en établir une définition par une seule ligne à graver sur le marbre. Je n'ai ni l'intention ni les moyens, d'en disserter par conclusion affirmative ou par le *Sed contra est* de Saint Thomas d'Aquin. Aussi je crois me tenir dans une mesure plus sage, ou tout au moins prudente, en me contentant de diviser la musique moderne en deux catégories primordiales : celle qui est de la musique, dût-elle parfois déplaire et celle qui n'en a que l'apparence, puisse-t-elle d'autres fois être acceptée comme agréable.

Et laissant, bien entendu, de côté celle qui n'en est pas du tout, ce qui n'est pas du reste sans lui attirer quelques adhérents !

Parlons d'abord de celle qui en est. Faisons de l'histoire et sans remonter au Déluge musical, qui n'est peut-être pas encore arrivé, arrêtons-nous seulement au XIV<sup>e</sup> siècle, au temps des premiers déchants. Tour à tour, voici le contrepoint vocal qui germe, se développe, s'étend, triomphe. Voici Palestrina et toute la gloire du XVI<sup>me</sup> siècle. Puis les instruments s'adjoignent, prennent le dessus ; voici Campra,

Lulli. Il est entendu que je vais très vite. Le contrepoint vocal n'est plus utilisé, sans pour cela être oublié. Puis voici le XVIII<sup>e</sup> siècle, Bach, Haendel, Rameau, puis, puis, puis... et nous voyons de nouveaux gradins s'ajouter à la même échelle, aucun ne s'imaginant qu'à lui seul il suffit. Fort de la résistance des échelons inférieurs il s'arcboute à distance réfléchie, et peu à peu il atteint une hauteur inexplorée sans, pour cela, perdre la notion de l'ascension parcourue.

Chacun de ces échelons fut le moderne de son temps. Il en supporta les critiques, il en connut les gloires et, de nos jours, il en est justement honoré. Mais est-ce bien gravir un échelon que de mettre en travers une planche horizontale, comme font les peintres en bâtiment. C'est pourtant ce que firent, à toute époque, les imitateurs impuissants, férés d'un système qu'ils n'avaient pas inventé et qu'ils ne suivent que par obéissance à la mode.

Ils ne montent pas, ceux-là ; ils se promènent sur la planche jusqu'au moment où, ayant poussé trop loin du centre, l'équilibre se rompt et voilà l'échafaudage par terre. Heureux lorsque le bon échelon qui lui servait de soutien n'est pas lui-même entraîné dans la chute de tout l'édifice.

C'est ce qui se produisit constamment au XVI<sup>e</sup>, au XVII<sup>e</sup>, au XVIII<sup>e</sup> siècle, de nos jours, et qui, demain, se produira comme hier. Les génies « modernes », en ce sens qu'ils étaient novateurs, se nommassent-ils Palestrina, qui en fût un, Michel-Ange, qui en fût un autre, et Bach et Mozart et Beethoven, ce sont les génies féconds. Ceux-là ont toujours accepté la filiation autant qu'ils prétendaient à la paternité. Et c'est cet esprit « moderne » qui représente la Vie sans laquelle, art, humanité, société, mécanique elle-même, tout en un mot piétinerait jusqu'à l'enlissement. Il a pu, chacun à son époque, être considéré comme destructeur par des critiques à courte vue, surtout par ceux qu'il gênait dans le petit fief de leur routine. Mais ce fut l'affaire d'une génération pour que les choses se remettent en place, et considérées avec le recul du temps, on s'aperçoit vite que chez ces grands novateurs, leurs formes nouvelles n'étaient que des déplacements de formes et non une sorte de création catastrophique.

Ils exprimaient autrement, mais dans le même but et, sinon par les mêmes procédés, du moins d'après les mêmes

raisonnements ce qui s'est énoncé, se dit et se répétera toujours, tant en musique qu'en tout.

Au fond, tout cela procède d'une loi générale. Le novateur crée toujours simple, sinon dans l'apparence, du moins dans la conception. L'imitateur complique parce qu'il ne discerne que cette apparence, devenant bientôt à la mode. Le développeur pousse jusqu'à l'absurde et la faillite est proche.

Telle l'architecture du XIII<sup>me</sup> siècle qui ira, en s'étouffant sous la profusion du détail jusqu'au XVI<sup>me</sup> siècle, où, ne pouvant aller plus loin, l'art médiéval succomba sous la Renaissance qui n'était pas un progrès, puisque, de son aveu même, elle s'inspirait, ou croyait s'inspirer de l'antiquité, et qui fut bien davantage une manifestation de lassitude qu'un siècle de Périclès, comme beaucoup l'ont prétendu !

De même, pour les imitateurs exaspérés de Palestrina, et tous les imitateurs de toutes les époques auxquels seul Bach échappa. Il est vrai que celui-là, ayant épuisé lui-même son filon jusqu'à la dernière banne, ne laissa rien à prendre pour ses successeurs. Son fils lui-même, Philippe-Emmanuel, ne put continuer la tradition de famille qu'en imaginant ce qui, plus tard, deviendra la sonate.

Mais, à ces époques, il n'y avait que des artistes succédant à des artistes. C'était, à des degrés inégaux, des habitants de la même planète

Depuis, est survenu un élément nouveau ; et c'est par son influence que le *processus* moderne, qui, jusque là, ne s'appelait que la marche en avant de l'art, est devenu ce qu'on désigne aujourd'hui comme l'art moderne, ce qui est totalement différent.

Cet élément nouveau, comment le définir ? je m'en voudrais de ne le faire que par une seule désignation. Ce n'est pas l'œuvre du théoricien. Il en est de très habiles, et dont le savoir est profitable. Ce n'est pas le musicologue ; il en est de très justement honorés autant qu'utiles. Ce n'est pas le critique ; il s'en trouve qui sont dignes de la plus réelle estime, tant pour la sûreté de leur jugement que pour la mesure dont ils font preuve en l'exprimant. Choisissez donc vous-mêmes le vocable à employer pour définir l'action grandissante et captivante pour les uns, autant que décevante pour d'autres, de ces producteurs de livres qui ne sont, à vrai dire, que de la littérature parfois très bonne, à propos, mais à côté de la

musique. Cette littérature n'émane pas d'un théoricien comme Rameau, établissant, pour la première fois, un traité d'harmonie et prouvant la valeur de son système par la musique qu'il composait en en suivant les principes. Ce n'est pas celle d'un inventeur comme Réber, qui n'a pas été dépassé. Ce n'est pas non plus le travail du musicien, expert dans son art, philosophe par occasion, écrivain par distraction, critique par courtoisie. C'est la littérature particulière au dilettante, d'esprit supérieur quelquefois, mais oubliant trop que pour parler, écrire, disserter, discuter sur la musique, le cerveau ne suffit pas. Il faut aussi l'oreille, non pas seulement l'oreille physique, mais l'oreille intérieurement exercée, qui le plus souvent lui manque, et aussi la connaissance, quelqu'exigüe soit-elle, de la technique du métier qu'il s'imagine souvent, et bien à tort, remplacer par du fatras de pédagogie mal digéré.

Autant faire de l'astronomie en croyant étudier la lune de plus près, parce qu'on la regarde dans un seau !

Et malheureusement, cette littérature-là, toute bien intentionnée qu'elle soit, et même, souvent, talentueuse, je me hâte de le reconnaître, fait de nombreux ravages auprès d'une clientèle s'imaginant, par cette lecture, atteindre à une connaissance de l'art musical vers lequel elle n'est aucunement appelée ! Elle veut raisonner sa jouissance; par imitation, ou, par obsession, elle découvre des immensités d'intention, là où il n'y en a aucune; et dès qu'elle comprend ou se sent charmée, elle se recule d'instinct, en opposant entre elle et son oreille naïve tout un bagage de clichés littéraires dont elle s'est rempli la mémoire.

Alors ce sont des aphorismes sans fin sur la façon dont se produit une mélodie, dont s'échafaude une harmonie, dont se construit une forme, et il faut voir, quand un démon de midi les pousse à écrire de la musique, les mélodies, les harmonies et les formes qui en résultent !

Il y a un charmant conte d'Andersen où il est question, en Chine, d'un savant qui avait découvert que le rossignol ne savait pas chanter, et qui en avait construit un, mécanique, à l'appui de sa théorie. Il en fit l'expérience devant le grand empereur. Le résultat fut tel qu'on lui coupa la tête à l'instant, non à l'oiseau automate, mais à son inventeur !!

Oh ! je ne demande pas pareil supplice pour ceux dont je



parle ici, mais je ne puis m'empêcher de dire aux musiciens, aux vrais musiciens, tout modestes soient-ils, et surtout s'ils sont modestes, comme les rossignols des bois : Gardez-vous de cette littérature, de ces théoriciens, de ces directeurs de goût ! et tachez de discerner à travers leur chimère — ou leur intérêt — jusqu'à quel point il faut faire crédit à leurs fausses prophéties.

Non seulement avec eux vous n'apprendrez rien, mais vous y perdrez votre instinct, votre nature, votre charme et surtout votre indépendance. Car, sans exception, le propre des groupes qui brandissent l'étendard de l'indépendance, c'est d'exiger la servilité chez ceux qui les suivent.

Toutes ces digressions nous ont éloignés de la musique d'église, revenons-y.

Il est évident que, malgré la porte constamment ouverte de la demeure de Dieu, un voile mystique est tendu sur l'entrée, ne laissant passer au travers de ses mailles que ce qui aura le droit d'y pénétrer. Et l'art qui franchit ce seuil sacré est tenu de se découvrir.

Que ce soit de la musique, de la peinture, de l'ornementation ou du simple décor, les audaces, les violences, les révoltes, et les dégénérescences sont obligées de se soumettre, sous peine de déchéance immédiate.

Lors donc qu'on parle de musique moderne à l'église, il est sous-entendu qu'une certaine musique moderne ne s'y aventure pas. Tout au plus y trouverait-elle sa place si l'on revenait aux fêtes des fous du moyen-âge. Mais une autre musique moderne, celle qui est faite par des musiciens de savoir et de talent, qu'on peut suivre ou non, approuver ou déplorer, mais sans aucune mésestime vu la connaissance certaine dont elle fait preuve, cette musique-là, qu'en dire à l'église ?

La question est extrêmement complexe. Autant chercher à établir chimériquement la formule du goût. Voilà qui ne gênerait guère ceux capables de s'en tirer par un chatolement d'adjectifs rares, ou par quelques échappées de jargon philosophique. Mais, pratiquement, c'est beaucoup plus difficile. Nombreux en effet sont les exemples usant du même procédé, des mêmes ressources de l'art musical le plus raffiné, ne reculant devant rien ; Un de ces exemples sera un chef-d'œuvre d'art mystique, un autre sera une absurdité. Où ?



Comment ? Pourquoi ? Et un certain auditoire critiquera le premier parce qu'il le comprend, et admirera le second à force de ne pas le discerner. C'est que l'un sera œuvre de goût, donc de mesure, qui en est la cellule génératrice. L'autre en sera privé. C'est aussi l'auditoire qui a le goût faussé.

Mais à défaut d'aphorismes précis au sujet du goût, il est certains points sur lesquels on peut arriver à formuler une apparence de méthode, ne fût-ce, à défaut de goût, que pour tâcher d'éviter le mauvais, ce qui est déjà beaucoup.

On a dit, avec raison : L'aveu de l'ignorance est le premier pas fait vers la connaissance. De même, une recherche pour éviter le mauvais goût, prouvant qu'on le redoute, est la première tentative pour acquérir l'instinct du goût véritable, lequel repose essentiellement sur l'opportunité.

Et à propos de goût, il n'est pas inutile de faire remarquer que si, même chez les gens les plus avertis, le goût est faillible parfois, chez ceux qui en sont privés, il atteint fréquemment l'infailibilité. Les premiers sont accessibles à l'influence de l'heure, du milieu, de la distraction, voire même de la digestion, pour peu qu'ils aient l'estomac capricieux. Les seconds demeurent impavides à tout. Ils vont nettement, tels des papillons à la lumière, vers tout ce qui est mauvais. Aussi n'y a-t-il pas un meilleur secours pour un artiste créateur que d'en connaître au moins un. Tout ce qu'il approuve est à détruire. Et lorsqu'il fait grise mine sur un passage, il y a des chances pour que ce soit celui-là le meilleur et le seul à garder.

Mais il y a plus ! Le mauvais goût peut être affecté, comme les nombres, de deux signes contraires, par plus ou par moins. C'est une grave erreur de supposer que le mauvais goût ne puisse s'appliquer que dans un sens. Existe-il en effet davantage dans l'emploi des formules surannées, des clichés caducs, des modèles moisis, ou bien dans l'usage du chromatique sans but ni raison, des accords contorsionnaires, des tonalités anarchistes et surtout dans la méconnaissance endémique de l'organe vocal humain ?

L'un n'est, au fond, que l'arrière-petit fils de l'autre. Et si le grand-père était ridicule dans ses admirations, il avait l'excuse d'être naïf, non sans être empreint, parfois, d'une petite culture, celle de son époque. Le petit-fils, par contre, est

prétentieux, infiniment plus ignorant, et les méninges gonflées de toute la série des formules d'indépendance sur lesquelles il trône pour discuter, critiquer, anéantir tout ce qui n'est pas l'exemple à la mode, derrière lequel il chemine avec passivité. La différence est faible, comme ridicule, entre un *Gloria* sur des motifs de la Dame Blanche et un *Kyrie* en troisième entr'acte de Tristan ! A part que ceux qui écrivaient la musiquette d'autrefois sont morts, donc il n'en feront plus ; tandis que les autres, étant vivants, ont des chances pour continuer à faire de ces choses auxquelles il ne manque que de trouver le vocable pour les désigner.

Ah ! quand ce vocable sera découvert, s'il l'est jamais, toute discussion sera close.

Il sera entendu que le mot « musique » s'applique à un art tel que, depuis la Grèce, on le considère. Et le terme nouveau désignera autre chose, qui s'adresse moins particulièrement à l'oreille qu'à la collectivité de tous les sens réunis. En somme, on a trouvé l'hypnose pour désigner une variété d'ivresse. Pourquoi ne pas chercher un mot qui traduirait une variété de musique. Personne n'aurait plus rien à dire. Il y aurait les musiciens, et puis... ceux d'une nouvelle désignation, mais sans nullement médire les uns des autres !

Rentrons dans l'église. L'art qui y pénètre a le devoir de s'y comporter comme il doit, c'est-à-dire avec le respect du lieu ; celui de l'heure, si c'est un office ; celui des fidèles avec lesquels il prétend prier.

Tout art qui méconnaîtrait ces trois nécessités ne peut que choir dans l'inopportunité qui est, sans exception, le criterium du mauvais goût.

Réciproquement, tout artiste qui se dira : Voici le lieu : La musique qui s'y fait est une des formes de la prière et non la moindre. Voici l'office : La musique doit le suivre et le traduire. Voici les fidèles : Ils sont venus ici, non pour y éprouver des sensations nerveuses, mais, bien au contraire, pour y trouver le repos des sens dans l'extase de l'esprit.

Tout artiste qui se dira ceci pourra, s'il en a le talent, et si son métier est sûr, réaliser tout ce qu'il imaginera ; jamais ce ne sera répréhensible. Il y réussira, en commençant plus ou moins. Mais il s'apercevra vite, s'il est jeune et intelligent, et surtout s'il n'a pas peur de ses camarades, et s'il renonce à imiter tel ou tel modèle, tout supérieurs soient-ils, qu'il

faut faire bon marché de bien des chimères, et que tout ce qui est superbe en théorie, sublime en intention, génial par explication, ne vaut pas une phrase chantante, claire, bien venue, vocale, expressive et opportune. Cet artiste-là pourra se tromper tout d'abord, il s'amendera dans la suite. Errant encore, il progressera jusqu'au jour où il deviendra un véritable compositeur de musique sacrée ; ce sera le jour où il en aura acquis l'esprit. Et cet esprit contient autant la conscience du but que la modestie désintéressée à se persuader l'avoir atteint, toutes choses aboutissant à ce postulat : « Avoir du goût »

Mais voilà, que déjà, une objection se dresse. Ne vais-je pas m'entendre dire : Ce goût ! Ce goût ! Mais définissez-le donc. Où en trouver les règles ?

Les règles ! Voilà le grand mot lâché ! Mais les règles — en art — n'existent pas, puisqu'elles ne se sont patiemment établies que sur le lent échafaudage de l'expérience de plusieurs siècles ! Lorsqu'aujourd'hui on fait franchir en quelques années à un élève son harmonie, son contre-point et sa fugue, on lui économise l'effort en lui donnant comme « règles » la constatation séculaire de tout ce qui fut peu à peu, et même avec variations, considéré comme bon ou mauvais, acceptable, répréhensible ou tolérable. Le déchant avait des règles, combien sévères. Le XVI<sup>me</sup> siècle les enfreignit. Le XVII<sup>me</sup> siècle se libéra des nouvelles. Rameau en inventa d'autres et ainsi de suite.

Elles subirent donc une évolution permanente. De là à dire, comme quelques-uns : Alors puisqu'elles changent, on n'a pas à en tenir compte.

Ah ! que non pas !

Pour cela, modifions, si vous le voulez bien, le vocable. Abandonnons le mot « règles » et remplaçons-le par celui de « contrainte ».

La contrainte ! Oh ! la splendeur de ce mot !

Ce n'est pas l'ostracisme de la règle, ni l'esclavage à la discipline tracée. La contrainte n'est restrictive de liberté en rien. Mais elle empêche de se développer la forêt vierge des sophismes, la brousse de l'anarchie, le désert de l'imagination dérégulée.

L'agriculture est la contrainte de la terre. La mécanique repose tout entière sur la contrainte de l'énergie utilisée.

La société, sur celle de l'instinct primitif. Sans contrainte, il n'y a plus ni morale, ni santé, ni art, et bien chimériques sont ceux qui ne discernent pas que, sans contrainte, le bonheur, dans tout ce que comporte le mot, pris dans son entité, devient une utopie.

Restons dans le domaine de l'art. Est-ce que sans contrainte, il peut exister une forme ? Est-ce que le musicien qui se laisse aller au hasard des notes, et des accords, dût le plus souvent à la surprise de ses doigts inexpérimentés; est-ce que le peintre qui se laisse entraîner au choc des couleurs, l'un dans l'ivresse du son, l'autre dans la griserie des tons, sont des artistes, autrement que de fait ? Que non pas ! Leurs produits sont amorphes en dépit de l'attrance de certains détails, et ne donnent jamais cette impression de volonté, de raisonnement, et d'équilibre que, seule, produit la forme. C'est pourquoi trouvent-ils des admirateurs précisément chez ceux plus ou moins dénués de volonté, de raisonnement et d'équilibre. Cerveaux sans contours, réceptacles logiques de tout ce qui, sous le mirage l'une pensée indéfinie, s'y étale sans limites.

Et ne confondons surtout pas ce mot de « contrainte », avec restriction, gêne, mortification, ni soumission béate à la discipline pédagogique. Non, « contrainte » n'est ici que synonyme d'effort pour ne pas se contenter de ce que tant de gens prennent pour de l'inspiration ! Ceux-là s'imaginent travailler parce que, durant des heures et des heures, ils ont écrit, peint, composé, dans la seule voie où les mène le rêve, sans qu'une seule minute il y aient mis l'effort du véritable travail. Ceux-là n'ont pris de l'art que la manie. Et elle est décevante.

Les architectes échappent à cette manie, à moins d'être décidés à ne bâtir que dans les nuages, parce que l'équilibre naturel se charge de leur prouver les lois de la pesanteur que rien ne peut enfreindre. Mais l'équilibre et la pesanteur ne sont-ils que dans les pierres ? Combien de musiques, de poèmes, de tableaux, et de philosophies qui ne sont en réalité qu'une pyramide sur sa pointe ou une tour horizontale que le snobisme prend pour de l'art moderne, par usurpation de titre, car si l'art véritable, vraiment moderne dans le sens qu'on a pu lui appliquer en tout temps, est recevable à imaginer de nouvelles formes, l'art amorphe ne peut passer



que comme de la fumée, puisqu'il procède de la même inconsistance.

En attendant ce jour, qui, n'en doutez pas, s'approche, si déjà il ne commence pas à luire, félicitons-nous que l'église demeure encore le lieu où ne peut germer, puis s'étendre, cette fleur empoisonnée, et sachons en défendre l'accès à je ne sais quel mysticisme morbide, prenant volontiers le théâtre comme moyen de propagande et qui tendrait à vouloir régenter, au temple, les yeux, les oreilles et l'esprit. Et, du coup, voilà probablement qu'on me dira : C'est entendu, vous proscrivez de l'église tout ce qui est moderne !

Mais non ! mais cent fois non ! je ne le proscriis pas ! Et j'en appelle au *Motu proprio* — un bréviaire du goût s'il en fût jamais — qui, partout, est d'une mesure, d'un libéralisme, d'une acceptation sans égale ; qui n'empêche rien, si c'est bon, n'impose rien que du beau et se contente de demander du bon et du beau, dans les principes, et non dans les règles, de goût. Rien de tout cela n'est de nature à gêner quiconque possède ce sentiment du goût. Le titre 5 du chapitre II contient ces mots : *L'église a toujours reconnu et favorisé les progrès des arts, en admettant au service du culte tout ce que le génie a su trouver de bon et de beau dans le cours des siècles.*

Cette phrase ne vise pas que le passé. Elle prévoit l'avenir ; et vraiment je ne vois pas ce que l'on peut y trouver de restrictif sur n'importe quelle tentative moderne, du moment qu'elle est respectueuse, comme il fut dit plus haut, du lieu, de l'heure et des fidèles.

Mais cette phrase contient aussi le mot : génie. Or, les génies sont rares ; et le propre de ceux qui possèdent ce don, c'est, précisément, d'en douter jusqu'à l'ignorer. Tandis qu'on les rencontre en légions, et n'ayant, ceux-là, aucun doute sur eux-mêmes, parmi les révoltés contre tout effort, qui croient orgueilleusement avoir tout trouvé parce qu'ils nient tout, et qui, dans leur infirmité à garder une tonalité, en proclament la déchéance !

Mais, me dira-t-on, voici longtemps que vous faites la critique sévère (admettons qu'elle soit juste) de la mode, des idées avancées, en un mot du moderne, car c'est en faire une critique à fond que ne l'admettre qu'à condition qu'il soit parfait comme savoir, comme métier, et comme contrainte ! Allez donc plus loin et formulez-nous les éléments



par lesquels, à votre avis, une composition moderne, ultra-moderne, trouverait grâce à vos yeux.

M'y voici donc.

En première ligne, il faut y trouver le respect du texte, pas seulement dans ses mots, mais dans son esprit et, par dessus tout, dans sa clarté. Une phrase musicale, sur des paroles, n'existe pas, quelle qu'elle soit, si elle n'en est pas directement inspirée ; s'il est possible d'en distraire une note sans que tout l'échafaudage s'effondre.

J'irai jusqu'à dire, (cela pourrait prêter à de longues discussions, mais c'est mon avis,) que même une phrase musicale pure, instrumentale, procède inconsciemment de la langue du pays dont elle est issue. A travers les notes, il y a de la parole inexprimée dont les cadences ne sont que la ponctuation dans l'espace.

Mais développer cette théorie nous entraînerait trop loin. Je reviens donc à cette union du texte et de la phrase chantée, et pour cela, je n'ai qu'à ouvrir encore le *Motu proprio*. J'y trouve, sans rigueur, sans ostracisme, paternellement conseillé sans agiter aucune férule, ces mots : *Le texte liturgique doit être chanté tel qu'il figure dans les livres, sans altération ou transposition de mots, sans répétitions indues, sans séparation de syllabes et toujours d'une manière intelligible pour les fidèles qui écoutent.*

Bien dans l'erreur sont ceux qui s'arrêtent à chacun de ces mots sans en pénétrer l'esprit. Notamment à propos des répétitions indues qu'il ne faut prendre pour « répétitions aucunes, » dans certains cas, rares il est vrai, où une répétition peut être logique, expressive, émouvante et dans la vérité, autant littéraire que musicale. Quant au reste, altération, transposition des mots ou des syllabes, il tombe sous le sens. Mais il y a aussi, « d'une manière intelligible. » Or est-ce de l'intelligibilité que de juxtaposer une phrase interrogative avec une cadence parfaite, une autre phrase incidente avec une reprise de la phrase mélodique du début. Que de fois ne le rencontre-t-on pas ?

De même, lorsque que le *Motu proprio* parle de la musique *d'autant plus sacrée qu'elle se rapproche par l'allure, par l'inspiration et le goût de la mélodie grégorienne*, c'est tout à fait petit entendement de voir là comme une demande de quelque chose constant, plus ou moins dissimulé.

Toute phrase musicale, aussi moderne que l'on voudra qui suivra le texte liturgique en en faisant valoir les mots, le sens, les virgules, l'expression jusqu'au moment où la parole devient chant, (et cela est l'idéal de la musique chantée, constamment atteint par la musique grégorienne,) toute phrase qui se développera le temps qu'il faut, qui conclura, au lieu de simplement s'arrêter, qui ne s'imposera jamais à côté ou en dehors de la parole exprimée, toute phrase qui procèdera de pareille sorte se raccordera à la mélodie grégorienne non plus dans la puérité du détail imité, mais dans l'esprit d'art qui donna naissance aux primitives cantilènes.

Reste maintenant la question de l'usage fait de certains procédés, tels que le chromatique.

Là, encore, il faut établir une distinction. Lorsque le chromatique agrmente de tout le chatolement dont il est capable la ligne diatonique, voilée peut-être, mais encore perçue, c'est parfaitement acceptable. Mais c'est, bien entendu, à condition que la pluri-tonalité exaspérée ne prétende pas se superposer au point d'empêcher de savoir d'où l'on vient ni où l'on va. Le chromatique est un moyen, non un but, et lorsqu'il se donne comme but, il n'aboutit qu'à l'amorphisme. Ce n'est pas parce qu'un morceau commence en fa, donne quelque part, et par hasard, un accord d'ut, puis s'égaré en des tonalités hérissées pour, tout d'un coup, s'arrêter sur l'accord de fa, puis se taire sans conclure, ce n'est pas pour cela qu'il est en fa. La vérité est qu'il n'est en rien, pas même en fa, du moment que ce dernier accord ne fut mis là que pour se soumettre à une habitude, comme celle de fermer sa porte avant d'aller dormir.

Or, rien n'est plus contraire à l'esprit de l'Église que l'absence ou la torture de l'ossature tonale, base de toute forme. Qu'il y ait plaisir, subtilité, virtuosité à dérouter l'oreille quelque temps pour lui donner la surprise heureuse du rétablissement de la tonalité. toute la composition musicale depuis un siècle et demi réside là-dessus, c'est évident. Mais c'est encore une question de mesure. Et la tonalité est la boussole qui permet de lâcher la rive.

Donc, même avec du chromatique judicieusement employé, une phrase moderne, bien appuyée sur les paroles qu'elle respecte non pas seulement par obéissance simulée,

mais par réelle soumission, cette phrase peut parfaitement mériter qu'on lui reconnaisse l'allure, l'inspiration et le goût de la mélodie grégorienne.

Allure parce qu'elle chante ; inspiration parce qu'elle exprime ; goût parce qu'elle en possède la mesure.

Mais pour peu qu'arrive le cortège des notes à côté, des accords inconnus, des tons sans suite, il est bien reconnaissable que le décor, le silence et l'encens du temple sont en contradiction avec une musique qui demanderait plutôt un paysage de rêve (d'autres diraient de cauchemar) et une atmosphère aux senteurs perverses pour y développer librement cette ivresse particulière, si captivante pour certains auditeurs, même parmi les plus avertis, et qu'il serait absurde de nier !

Et tant qu'une maîtrise ne sera pas devenue une fumerie d'opium, cette musique-là n'a rien à faire dans ce lieu, malgré toutes les protestations de symbolisme, d'esthétisme, d'idéalisme, même d'archaïsme dont elle n'est pas avare et qui lui attirent, littérature aidant, beaucoup d'adeptes bénévoles.

On me dira encore : Tout cela est bien. Nous commençons à comprendre. Mais à quoi nous ferez-vous distinguer que ces conditions sont remplies ?

Il est vrai que, là, je suis pris à court. A peine pourrai-je répondre : Si vous avez à ce point besoin d'une aide pour discerner qu'il y a contradiction entre l'art et le lieu, contentez-vous de rester auditeur. Si quelque chose vous plait, dites-le sans peur de la critique. Si au contraire, cela vous déplaît, dites-le plus encore, mais en auditeur, et en restant auditeur.

Après tout, il faut bien qu'il y en ait, des auditeurs. Si tout le monde était compositeur, les salles seraient bientôt vides. Et, ne vous y trompez pas, l'auditeur est un excellent juge tant qu'il ne prétend dire que son impression et non arguer de son jugement sur les côtés d'un art qu'il ignore.

Il n'est pas inutile de rappeler que lorsqu'on parle de la musique religieuse du passé, sans réfléchir qu'elle fut moderne en son temps, on ne saurait trop se mettre dans l'époque où elle était vivante au lieu de ne la considérer qu'à travers la nôtre, où l'ambiance s'est modifiée.

Les motets de Campra procédaient bien moins de l'ordre

liturgique que de l'ordre de Versailles (*Ludovico regnante*) Les compositions de Bach sont fréquemment plus issues du temple protestant que d'une maîtrise de nos églises à nous. La messe en ré de Beethoven, surtout l'*Agnus* appartient davantage à la théophilantropie que vraiment au catholicisme. Jean-Jacques Rousseau n'est pas loin.

Plus tard, Rossini, mettant résolument le théâtre à l'église, ne trouva personne pour y faire, à cette époque, aucune objection, tandis que Chérubini y accumulait, sans l'ombre d'une idée, les lourds moellons de son contrepoint féroce. Gounod, supérieur dans l'*Oratorio* où son sens théâtral réapparaissait, ne parvenait, malgré les plus religieuses intentions, mais aussi avec combien de charme, dans ses messes, ne parvenait qu'avec peine à laisser à la porte du temple sa nature amoureusement mystique, ou plutôt mystiquement amoureuse.

Tous procédèrent de leur époque, pas seulement au point de vue de l'usage technique des procédés de leur art, mais dans les idées, dans la conception générale, par suite de l'ambiance qui les entourait dans laquelle s'était formée leur mentalité.

Un seul, mais celui-là échappe à tout, Mozart, fit de la musique sacrée qu'aucune époque ne peut revendiquer pour elle. Son *Ave Verum* fut, est, et demeurera une des plus belles pages de musique religieuse que l'on connaisse.

A propos de cet *Ave Verum*, voici une anecdote peu connue qui me fut rapportée par quelqu'un digne de foi. Elle fera diversion dans cette conférence que je redoute un peu pesante et j'imagine qu'elle vous intéressera, même en faisant la part, possible, du côté légendaire.

Il paraîtrait que la certitude de l'invention de Mozart pour cet *Ave Verum* ne serait pas absolue ; mais qu'un jour, à Versailles, se produisit le fait suivant : Chez un revendeur ébéniste fut retrouvé un tout petit orgue qui, très authentiquement, avait appartenu à la reine Marie-Antoinette. Il était en fort mauvais état. On travailla donc, sinon à le faire fonctionner comme du temps de Gluck qui en joua, du moins à le réparer à peu près. On dévissa donc les panneaux pour mettre à jour le mécanisme. Une feuille de papier jauni s'en échappa. C'était une copie de l'*Ave Verum*. Le commencement était maladroitement écrit de la main de Marie-



Antoinette. La suite, visiblement continuée par une main de copiste professionnel, et des corrections nombreuses de notes, d'accidents, de mesure étaient de la plume reconnaissable de Mozart. Ce serait, paraît-il, la seule preuve d'authenticité que l'on en possède. Pourquoi l'eût-il corrigé, en effet, si ce n'était pas de lui ?

Mais la meilleure preuve réside bien certainement dans la perfection même de cette page immortelle.

Fut-ce par la seule découverte de cette feuille desséchée que l'*Ave Verum* s'est répandu, je l'ignore. Il est néanmoins assez séduisant de se l'imaginer, même si un peu de légende ajoute sa poésie à une réalité plus terre à terre.

Depuis, ce manuscrit est-il quelque part dans une bibliothèque ? C'est à supposer, mais je l'ignore aussi. Seul le petit instrument est là dans la chapelle dite des étudiants, à St-Sulpice, et ce n'est pas sans émotion qu'on s'en approche. Il semble qu'il va sortir encore de ces tuyaux élégamment fuselés quelque douce bergerie, écho lointain de la jeunesse, du charme, et de la quiétude heureuse de Trianon.

.....

Si nous jugeons de la musique à travers le synchronisme des époques, si nous découvrons une corrélation réunissant les premiers déchants, rudes et austères, avec l'ombre menaçante des nefs Romanes, puis entre le contrepont fleuri et la végétation de pierre qui orne la ligne plus éclairée des édifices ultérieurs, puis l'union entre la Renaissance et sa musique, de cette époque puis le xvii<sup>e</sup>, puis le xviii<sup>e</sup>, puis le décor impérial, les oratorio de Lesueur ; puis l'Italie Rossinienne et théâtrale, chacun de ces gradins supportant un art musical adéquat aux idées du moment, que dire de notre époque ? en présence de ce retour à la tradition grégorienne, de ce sentiment de nécessaire opportunité de la musique vraiment sacrée à l'église, du *Motu proprio*, même des tendances modernes et jusqu'à ultra-modernes, pouvant se tromper, c'est possible, mais néanmoins cherchant par de louables tentatives, à demander à la mine de nouvelles galeries à explorer.

Tout cela est-il une cause ou un effet ?

L'époque que nous traversons constitue-t-elle, comme les précédentes, une ambiance dans laquelle se développe, s'atténue, ou progresse un art en constante évolution ?



La réponse est actuellement impossible. C'est dans un siècle ou deux que l'on parlera de notre musique en reconnaissant ses erreurs ou ses qualités, car il y aura longtemps qu'elle se sera transformée, et en en expliquant les origines d'après la concordance avec le temps !

Mais ce qu'on ne peut méconnaître, c'est que l'église, aujourd'hui comme hier, plus tard comme dans le passé, est le lieu où l'adage « *Vox populi, Vox Dei* » est dans sa pleine vérité.

Si, en effet, l'on considère le mot « Foule » dans sa brutalité, il est certain que le gros public est mauvais juge et que son appréciation est loin, fort loin d'être un criterium. Mais la sélection des milieux qui se prétendent avertis, composés le plus souvent de gens qui parlent ou écrivent plus que réellement ils ne composent, est peut-être encore plus décevante dans ses jugements.

Cela devient bientôt de petits cénacles d'admiration mutuelle, des espèces de tours d'ivoire où chacun se congratule, n'ayant pas assez de mépris pour quiconque produit en dehors d'eux — qui ne font rien, ou si peu !

La vraie foule — *Vox populi* — c'est celle que l'on rencontre à l'église les jours de grande cérémonie. Alors s'y trouve le pourcentage, par coefficients logiques, nécessaires et emmêlés de l'auditoire général, que tout artiste producteur doit viser, et qu'ont visé et atteint les maîtres de tous les temps.

Cet auditoire général contient au même titre, une sélection très avertie, une attention plus nonchalante, une émotivité plus vibrante. Aux uns, il faut l'effet ; aux autres, la forme. A d'autres, du détail. A ceux-ci du métier subtil. A ceux-là du charme.

L'artiste qui parvient à contenter tous ces éléments est un grand, très grand artiste. Les dramaturges grecs l'obtenaient. Les peintres ou sculpteurs de la Renaissance, également, et le jour où Michel-Ange, sortant de recevoir, à la chapelle Sixtine, les congratulations pour ainsi respectueuses du Grand Pape à l'occasion de son plafond découvert, il reçut, sur le parvis de St-Pierre, les acclamations d'une foule en délire. Dira-t-on que c'est parce qu'il avait sacrifié à la foule ?

Celui qui, péniblement, ne parvient à satisfaire que quel-

ques-uns des ces éléments qui constituent la foule, ne peut être que moindre. Car, malgré ses protestations de raideur hautaine, ce n'est jamais le désir qui lui manque de séduire l'auditoire entier, mais bien la possibilité, par défaut de psychologie.

Le théâtre vit de beaucoup d'autres contingences. Il y a le décor, le mouvement, un interprète plus ou moins applaudi, accepté ou toléré. La salle de concert a ses virtuoses, ses programmes illustrés, la tête du chef d'orchestre, qui n'est pas négligeable. L'église n'a rien de tout cela, mais elle possède davantage. En ce lieu, pas d'applaudissements, pas de virtuoses en vedette, pas de lutte au succès rapide par tous les moyens, si connus, de presse, d'affichage, de boniments, et d'entraîneurs à la claque, qui crient à l'avance au chef-d'œuvre pour tant de productions éphémères, avant même qu'elles ne se terminent dans le silence !

L'église est le lieu où la musique est une prière, non une distraction ; un repos, non une griserie ; une atmosphère, non un nuage qui passe. C'est pourquoi son impression mystique et sereine a tout à gagner à s'étendre invisiblement d'une tribune élevée sur la nef attentive.

L'art, tout art a pris naissance dans la conception religieuse ; que ce soit à Rome, en Grèce, en Egypte, plus loin encore, et même en remontant aux époques préhistoriques, au temps des pratiques du totémisme.

Si, en se répandant sur les parvis, et de là, en s'étendant au dehors, l'art a progressé, tel un enfant qui, adulte, part au loin dans la vie, il a tout à perdre s'il renie son origine, tel le même enfant chez lequel s'atténuerait jusqu'à l'oubli. le souvenir du clocher, du berceau, et des premiers baisers maternels.

Mais qu'un jour, lassé, il revienne au bercail, qu'il y retrouve à la même place la vieille barcelonnette, toute vermoulue soit-elle ; qu'à l'église du village il réentende le modeste cantique si longtemps désappris, que bégayait sa diction patoisante, et, dans cette douceur d'automne, les orages de la vie s'apaiseront.....

Car tel est le rôle, le but, la fonction de la musique sacrée.

C'est dans les livres, dans les écoles, auprès des maîtres qu'on l'apprend. Ce n'est que dans le cœur des fidèles qu'on la connaît.

Mais encore une fois, me dira-t-on, quelle est votre conclusion ? Par *oui* ou par *non*, la musique moderne a-t-elle droit d'entrée dans les maîtrises de par le *Motu proprio*, de par le goût, de par vous-même ?

Eh bien — oui — !

Bien loin d'opposer à la musique non seulement moderne, mais même future, une résistance qui pourrait paraître empreinte de misonéisme intransigeant, nous lui disons : Entrez !... mais, dans ce lieu, apprenez !

Vous allez vous trouver en contact avec l'âme populaire et j'entends, par ce mot, l'âme collective de tous. Du moment que ce sont les fidèles, il n'y a plus d'écoles, ni de cénacles, ni de sélection plus ou moins avvertie ou obsédée et, le plus souvent, pharisaïque ! C'est — tous — et prétendre que l'art n'est pas fait pour tous, c'est la négation même de l'art, car c'est la méconnaissance absolue de ce terme — Tous !—

Discernez chez cette âme populaire ses besoins, ses attirances, sa poésie et sa vérité. Renoncez à lui imposer une mentalité respectable souvent, mais, plus souvent encore, compliquée ; des conceptions fréquemment élevées, mais se tenant à des altitudes qui les rendent non moins fréquemment nuageuses, et soyez certain, qu'un jour, il se produira entre cette âme et la vôtre une sorte d'endosmose mutuelle. Vous saurez lui parler, ou plutôt lui chanter. Elle apprendra à vous écouter et bientôt à vous comprendre. Et vous vous apercevrez alors que, lentement, se sera opérée en vous une transformation qui vous rendra heureux. On l'est toujours lorsqu'on est sûr de sa route.

Inconsciemment, vous aurez fait le sacrifice de révolte et d'orgueil : révolte contre toute discipline, orgueil vis à vis de la lignée des maîtres, (je ne dis pas sacrifice d'ignorance, car ce n'est pas à ceux-là que je m'adresse), avec l'abandon des sophismes de la mode, et des hypnoses de l'actualité que tant d'esprits sans résistance prennent pour une évolution d'art, alors que ce n'en est que la chute fatale dans l'anarchie.

Et ce jour-là, avec des formes nouvelles, qui deviendront formules à leur tour, avec des procédés musicaux qui aujourd'hui nous étonneraient, mais qui, pour prendre de nouveaux chemins n'abandonneront pas la voie tracée par une longue suite de siècles ; ce jour-là — tous — c'est-à-dire auditeurs

et producteurs, vous et eux, vous communiez dans la même foi en l'art de tous les temps, éternel comme Dieu, non pas figé dans une immobilité hiératique et bientôt mortuaire, mais vivant dans le constant renouvellement qui fructifie, comme procède toute l'œuvre de Dieu ; et de la même voix, tous, fils de David, sans aucun renoncement des uns à utiliser les progrès techniques de leur art, sans aucun recul des autres à les accepter, vous chanterez les louanges du Seigneur *in choro, in chordis, et organo*, sans abuser du reste... *sono tubae, psalterio, cithara, et cymbalis* même *bene sonantibus* ! à moins de savoir le faire avec beaucoup de discernement !...

...Et les anges du Ciel vous applaudissant... à leur manière... vous répondront *Alleluia* !!

F. DE LA TOMBELLE.

---

XIII

**Beauté musicale et**  
**Beauté liturgique**

PAR

**Dom WINOC BARBRY**

Moine de Saint-André





## BEAUTÉ MUSICALE ET

## BEAUTÉ LITURGIQUE.

---

*Dominus regnavit, decorem indutus est.  
Le Seigneur règne et se revêt de splen-  
deur. (Ps. 32, v. 1).*

Messeigneurs,

Mes Frères,

Vous l'avez entendu ? C'est la loi de Jésus-Christ. Il veut établir son royaume dans la splendeur. Née de toute éternité, cette loi se saisit, au passage, de nos mondes contingents : et nul ne s'y dérobe.

Nous essaierons ici, mettant le Congrès de musique sacrée de Tourcoing face à face avec cette loi divine, de voir qu'il ne lui est pas une dérogation, mais qu'il en est le commentaire lumineux et obligé.

\* \* \*

Oui le Christ règne dans la beauté.

Il règne dans la beauté. Car l'univers, cette première liturgie, avec les robes de son firmament, avec les gestes de ses sommets et l'émeraude de ses vals opulents, avec ses concerts aussi, est plein de la royauté du Christ.

Il règne dans la beauté. Car la liturgie, ce second univers, où les voix et les rayons du premier empruntent des accords et des physionomies neuves, pour mieux dégager la divine transcendance et les mystères de ce Roi, la liturgie de l'Eglise n'appartient pas seulement au passé, elle appartient à l'avenir.

Il règne dans la beauté. Car si à tous les concours de talents

et de zèies, qui se sont succédés depuis six jours dans ces assises de Tourcoing, je demande : « Quel but grandiose vous a amenés sous ces voûtes ? » Ils n'ont qu'un cri pour me répondre : « Remettre la beauté au service de Dieu. »

Une voix de nos temps a soupiré : « Plus de patience ! » une autre a crié : « Plus de joie ! » Vous, vous dites : « Plus de beau ! » N'auriez-vous pas raison ?

Nous verrons en effet que le Chant grégorien, — cet art que vous êtes venus exalter aujourd'hui, cette forme tant de fois séculaire et toujours jeune du chant sacré, à laquelle, au VI<sup>e</sup> siècle, le pape S. Grégoire attacha son nom après lui avoir assuré l'avenir, — nous verrons, dis-je, que ce chant magnifie le Christ tout en surélevant le chrétien.

Mais ce n'est pas là une beauté isolée. Il n'y a pas de beautés isolées dans l'Eglise. L'esthétique de la musique sacrée appartient à un grandiose ensemble, à l'esthétique liturgique. Force nous est de dire un mot de celle-ci, sous peine de ne point comprendre celle-là.

\* \* \*

D'abord, que d'une façon générale, le Beau ait été l'auxiliaire des envolées humaines, vers l'infini, vers le but, rien de plus avéré.

Ce que les penseurs de l'Egypte et de la Grèce antiques ont pu trouver de lueurs éparses dans leurs tâtonnements ; ce que leurs légistes ont pu concevoir de l'éternelle Justice et de l'éternel Honneur, ne demeurent-ils pas associés dans nos esprits aux lumières enchanteresses du ciel de l'Attique, des pays roses de Louqsor, à l'instinct esthétique des races de Phidias et des Pharaon ?

Oui, le beau fait du bien à l'homme.

Et que dire du beau liturgique ?

Le langage *officiel* de l'Eglise, — langage parlé, langage chanté, ou même encore langage simplement *signifié* par le geste ou la ligne, la chorégraphie ou l'art plastique, — fut et demeure la suprême ascension vers une beauté, vers la Beauté, dont la bienfaisance ne se démontre plus.

Les siècles ont fait cette démonstration.

Remontons les siècles. Remontons à ce bouleversement

du monde qui n'a eu son égal que dans le cataclysme des trônes, de novembre 1918.

L'ancien empire de Rome croule. Les peuplades barbares déferlent sur nos terres d'Occident en mers d'épouvante.

Mais les voici gagnées aux mystérieuses attirances d'un culte nouveau, que des moines viennent leur porter en spectacle sous leurs forêts. Dans telle région, réputée irréductible, réputée rebelle à toute tentative civilisatrice, un moine s'avance, avec, pour arme, l'Antiphonaire de S. Grégoire.

Aussitôt la rudesse de ces âmes commence cette ascension vers le Beau, qui s'épanouira en une éclosion merveilleuse des arts : architecture, sculpture, émaillage, peinture sur verre, musique sacrée.

Où s'arrêtera-t-elle ? Elle lancera dans les airs cette arche gothique que rien n'égale dans la mystique de la pierre. Elle enrégimentera suavement des foules aux ordres d'un architecte d'amour, pour bâtir nos superbes cathédrales au chant des psaumes.

Mais quoi ? Qui donc s'est emparé de ces peuples ? Sont-ce là les hordes qui dévalaient, torrentueuses, égorgeant et pillant ?

La beauté liturgique, l'antienne ont fait ces métamorphoses. Elles ont allumé, sous ces rudes écorces de nos pères, la soif de traduire leur croyance et les progrès de leur âme dans la pierre et le bronze, dans le chant et le neume, dans la formule collective.

Pourquoi ? C'était la reconnaissance à la Beauté. Elles les avait sauvés. Ils la chantaient.

Pourquoi encore ? Parce que, — ils le sentaient, — ainsi incorporé, j'allais dire *insufflé*, dans le marbre ou le bois, dans la mélodie ou le rite, ce *Credo* aimé, qui les avait transformés, leur faisait plus de bien encore.

Il y avait là un phénomène de réciprocité merveilleuse de l'Histoire : tandis que nos pères travaillaient à embellir le culte sacré, le culte sacré travaillait à les embellir.

La foule, la foule comme telle, mirait, pour ainsi dire, son âme collective dans ces arts splendides qui en avaient jailli. Et comme, penchée sur un berceau, la mère épure son regard dans le regard limpide de son nouveau-né, ainsi la chrétienté du Moyen-âge se retrouvait, se ressaisissait dans la création de son génie : regard candide du Saint de vitrail ; ardeur

modeste du neume grégorien ; conspiration empressée de toutes les parties, de tous les détails du temple à la prière commune, à la signification une et élevée du sacrifice qui s'y consomme. Ah ! que l'on savait aimer, Ah ! que l'on savait aimer de concert. Ah ! que l'on savait aimer dans la mystérieuse beauté liturgique et musicale.

Quand je vous vois, ainsi pressés sous ce jubé, où des maîtrises entendues incarnent une science esthétique qui s'en va, une vision biblique me hante. *Sicut aquila provocans ad volandum pullos suos*, oui, c'est celle de l'Aigle du Deutéronome provoquant encore ses aiglons au vol. L'aigle, ce sont nos douze siècles de gloire liturgique qui vous contemplant, qui vous convient. Les aiglons ce sont vos volontés, encore hésitantes, encore incertaines d'elles-mêmes, mais pures.

Et il vous dit cet aigle : « N'ayez pas peur de la Beauté. Lancez-vous dans cette abîme de lumière où j'ai formé mes ailes. Il avait fait la France ; il refera la France ! »

\* \* \*

Mais je ne l'oublie pas, parmi les formes de ces beautés salvatrices de la liturgie, il en est une qui, pendant la semaine finissante, a réuni sous ces voûtes les plus hautes personnalités comme les plus pieux talents.

Cette forme, c'est la musique sacrée. En particulier aujourd'hui, c'est cette forme sous la teneur grégorienne.

Congrès merveilleux d'à propos et de poésie ! Congrès digne du XX<sup>e</sup> siècle, à l'aurore si troublée par la musique heurtée des canons et la valse lascive des faubourgs.

Un Congrès de musique profane est respectable assurément. On en a vu d'inoubliables. Mais pourquoi étaient-ils assemblés ? Pour promouvoir l'art.

Et vous, Congressistes de Tourcoing, pourquoi êtes-vous assemblés ? Pour promouvoir l'art, je l'accorde ; mais aussi — je l'ose dire — pour sauver le monde.

Oui, c'est d'une manière, sauver le monde chrétien du xx<sup>e</sup> siècle, que de se dresser au porche de son temple, et de dire à la mélodie dissolvante, au vibrato prétentieux, à la rhapsodie de mauvais aloi, au « flonflon » dégradant comme aurait parlé Huysmans, de leur dire : « Tu n'iras pas plus loin ! »



C'est sauver le monde que d'exclure de l'Eglise d'intrus tapages, l'épidémie du mièvre, le paganisme de la musique, voire tels chefs-d'œuvre de l'harmonie, qui n'ont ici que ce moindre défaut d'être déplacés. (1)

Artistes mondains, n'oubliez pas que, dans notre monde de relativités, une chose *belle* à entendre, n'est point partout chose *bonne* à entendre.

Vous n'aimeriez pas écouter chanter le violon d'un tzigane dans la maison où la Mort passe, où le sacrifice fait couler des larmes, où le cercle familial se réunit pour la prière du soir. Eh bien ! ce doigté dont vous faites preuve dans la vie privée, montrez-le — proportions gardées — dans la vie officielle de l'Eglise.

C'est sauver le monde que de le ramener avec Pie X au chant grégorien, cette forme antique et pure du chant chrétien ; parce que *l'esprit théâtral* sévit ; parce que *l'esprit de particularisme* sévit.

*L'esprit théâtral* d'abord sévit. Il envahit la demeure sacrosainte de Dieu. Or, la piété qui tourne au théâtre, c'est la foi qui chavire ; c'est la notion essentielle du culte, de la messe qui s'évanouit.

Je parle de ces gloires de la scène, qui s'égarent au sanctuaire. Sur ces trafiquants de l'art sacré, qui détaillent, vendent leur piété musiquante contre la menue monnaie d'une louange, le fouet courroucé du Maître est toujours levé, pour les chasser du temple.

L'esprit théâtral renverse les rôles dans la tragédie sainte de nos autels. C'est l'Ajax monstrueux du XX<sup>e</sup> siècle. Il enlève l'éclat à Dieu pour le rejeter sur l'homme. C'est Ajax déroband le feu du Ciel. Le combattre est pour l'esprit liturgique une question de vie ou de mort.

*L'esprit de particularisme* ensuite sévit. C'est le véritable poison de la vie liturgique. On prie pour soi, en soi. On chante pour soi, à part soi. Comment la musique va-t-elle en enrayer les effets ? Il suffira de rappeler les caractères de l'authentique musique sacrée, pour la saluer l'antidote.

\* \* \*

---

(1) Nous ne voulons pas atteindre ici les œuvres musicales non grégoriennes mais vraiment chrétiennes.

Pour se bien aiguiller, la musique sacrée doit se souvenir 1<sup>o</sup>) de ce qu'elle est ; 2<sup>o</sup>) de ce qu'elle accompagne.

Elle est une prière.

Elle est une prière collective.

Elle accompagne les mystères du Christ.

Elle accompagne le Christ.

*Elle est une prière.* Elle sera donc tantôt ingénue comme le premier babil que lance l'enfant vers le Ciel ; tantôt pleine et grave comme le dernier cri du combattant harassé, qui tombe au soir de la lutte. Mais toujours elle sera recueillie, réservée. Or recueillement, réserve, ingénuité, plénitude, tous s'accordent à reconnaître là comme les marques congénitales du chant grégorien.

*Elle est une prière collective. Elle accompagne les mystères du Christ.* Nous allons arrêter les attentions sur ces deux derniers points.

\* \* \*

Que la musique ait toujours été un puissant tremplin de la pensée humaine s'élevant vers Dieu, l'histoire la plus reculée l'atteste.

Il est des heures dans la vie, où la parole, tout naturellement, se fait musique.

« Le cœur humain a besoin d'aimer » disait S. Augustin. J'ajouterai : « donc il a besoin de chanter. »

Quand le premier berger souffla son amour dans le premier roseau ; quand le pape bénédictin Grégoire le Grand, dans le plus bel *Urbi et Orbi* de l'art, répandait loin de Rome ces mélodies incomparables qui portent son nom ; ils devenaient des bienfaiteurs de l'humanité comme l'applicateur du papyrus et l'inventeur de l'imprimerie. Ils mettaient, eux aussi, en la possession de l'homme, un moyen de *clamer* son être, ses sentiments, de les *extérioriser* dans la matière. Or, c'était là pourvoir à un besoin immense.

Besoin de l'individu. Mais aussi besoin des masses.

Oui, le besoin des peuples de se chanter eux-mêmes, de chanter leur âme, leur amour comme peuples, c'est-à-dire leur dévotion collective, n'est guère moins ancien.

Le psaume, cette prière quasi essentiellement chantée et essentiellement collective, vient de bien loin, de très haute

antiquité. Les Hébreux ne quittèrent-ils pas les saules éplorés de Babylone à la cadence de leur psaume ?

Le psaume représente le besoin de l'humanité en marche vers Dieu, le besoin des foules de se chanter à Dieu.

Cette nécessité des peuples d'incarner leur voix est devenue impérieuse le jour où l'Évangile vint renforcer la cohésion fraternelle.

Ce fut alors que l'amour social de nos ancêtres conçut une application de génie. Il appliqua à la chanson qui lui chantait dans l'âme, ces mélodies romaines dont on a dit que les êtres s'y fusionnent et s'y fondent.

Influence du chant grégorien sur l'esprit de solidarité ! Voilà notre thèse. Nul n'ignore ce qu'en général la musique peut dans le travail d'union. Hymnes nationaux, chants militaires emportant les hommes à l'assaut... Les exemples abondent.

Pour le chant sacré, cette vérité s'érige à la hauteur d'un axiome. Ce n'est pas de l'histoire ancienne, c'est de l'histoire d'hier. Oyez seulement ce trait.

C'était à la cathédrale S. Rombaut, à Malines, voici quelques années. A l'issue des vêpres qui avaient été psalmodiées en participation avec le peuple, un ouvrier, dans son parler à lui, livrait ainsi son émotion : « Des camarades qui ont chanté ensemble ne connaissent plus le respect humain. »

Peuples chrétiens, voulez-vous ne plus connaître le respect humain ?

Peuples chrétiens, quand vous venez à l'Eglise, à la fonction liturgique, chantez, chantez à pleins cœurs. Car quelles mélodies permettent mieux au peuple de fusionner leurs voix que ces *Kyrie*, ces *Credo*, ces vénérables formules qu'ont chantées nos pères, eux les aimants, eux les unis ?

\*  
\* \*

Mais la musique sacrée n'unira pas seulement les fidèles entre eux. Ce serait déjà beaucoup. Ce serait trop peu. Elles les unira à la quintessence éminente de la liturgie catholique : les mystères du Christ, le Christ.

« O beauté ancienne et toujours nouvelle, que ne t'ai-je plus tôt connue ! » Cette parole du converti Augustin dut, j'imagine, monter souvent à ses lèvres, quand à Milan, il

délectait son âme inquiète aux chants des hymnes d'Ambroise.

En effet, la mélodie, pour être digne de la liturgie, conforme à son esprit, doit n'être qu'un voile léger, laissant entrevoir Jésus.

Certain musicologue, dans un ouvrage récent, constate, étonné, que le chant grégorien, au cours des âges, échappe à telles influences de temps et de lieux, et par là est un défi à l'Art.

Etonné de voir dans le plain-chant un défi à l'Art, peut-on l'être ?

Mais le murmure éternel dont, là-bas, frissonnent nos sapins, mais la chanson sans fin de la mer qui berça dix ans de ma vie recluse, la plainte des vents, les hymnes d'ailes, ne sont-ils pas, eux aussi, « un défi à l'Art ? » Pourquoi ? C'est bien simple. Ils ne sont pas les arts des hommes, ils ne sont pas les voix des hommes. Ils sont la voix de Dieu.

Eh ! bien, les mélodies grégoriennes sont la voix du Dieu fait chair, s'immolant chaque jour à l'autel. Voilà où elles puisent leur « défi à l'Art. »

Quelles que soient ses origines, juives ou gréco-juives, le chant grégorien m'apparaît dans l'histoire de la musique, comme ce jeune élu, richissime, qui simplement épris d'amour évangélique, abdique pour régner, se dépouille pour voler plus libre.

N'eût-il fait que s'alléger en route de toute l'escorte opulente de l'orchestre (ancien psautier, trompette, cymbale, etc.), voire même de la danse : ce lui serait déjà grand mérite.

Mais il a fait plus, le chant grégorien, et le voilà royalement pauvre. Je note trois renoncements, révélés au hasard :

1° Il renonce à la *mesure*, le rythme mathématique. Et par là il a beaucoup plus de l'éternité que du temps. Le temps c'est la mesure, c'est l'emprisonnement dans l'instant, c'est la distribution en minimes compartiments.

Le plain-chant semble échapper à cette contexture du créé. Comme *l'œcum*, sa phrase est d'un seul tenant. Et les initiés du chant grégorien en placent les plus riches ressources dans cette continuité même.

2° Il renonce à la *polyphonie*, à la voie si féconde de la symphonie, en s'astreignant à l'unisson. Et par là le chant grégorien se rapproche cette fois de la nature. Celle-ci



ne donne guère de symphonie, au sens scientifique du mot. Elle donne de riches harmoniques, c'est vrai, comme dans le gosier du rossignol et à la flûte des roseaux. Le vent qui pleure dans l'angle des murailles donne des gammes chromatiques peut-être. Mais il n'y a pas dans tout cela l'ébauche des *partitions* symphoniques, au sens strict du mot.

Le tonnerre, le susurrement clair du ruisseau n'ont pas le groupement étudié, proportionnel, de l'harmonie. Or les voudrait-on autres ?

Ainsi le plain-chant n'est qu'une voix de plus dans le concert des choses, leur interprète, — une voix-sœur. Par son unisson, il est un chantre nouveau dans le *Benedicite omnia opera Domini Domino*.

Il suffit qu'il ait pour lui l'alternance, la variété des timbres de la voix humaine, il suffit que son jet naisse ténu, puis gonfle pour retomber ensuite, à la façon des marais, des brises et des vols qui passent, pour qu'il se prête à des effets absolument uniques. C'est ce qui m'a le plus saisi pendant ce Congrès de Tourcoing. La mélodie grégorienne a le modulé de la nature. Elle a son expression souple : la joie des aurores et la langueur des soirs. Car elle n'est pas, dans son austérité, amorphe. Elle traduit tous les sentiments.

3° Enfin ce chant dépouille le *pathétisme*. Et par là il se rapproche plus du *sommet* de l'homme : sa raison.

Qu'est-ce que le pathétisme ? Une concession de prédominance au sens.

Il a lieu, par exemple, dans les passages musicaux, où l'équilibre entre la sensibilité et le raisonnement est rompu au détriment de ce dernier.

Le plain-chant, dépouillant le pathétisme, fait donc la part plus large à la raison ; et se rapproche, par le fait même, de la Foi, cette divine semence qui se fait fleur non point du sens, — la théologie l'enseigne, — mais de la raison.

Voilà les mélodies grégoriennes.

Elles n'accusent pas certaine technique savante. Ce leur est un titre charmant de plus à notre sympathie. La grâce sans apprêt de la fleur champêtre, la naïveté fruste d'une vierge de Memling, la beauté simple d'un neume ont tous trois ce titre. Elles disent dans une ingénuité voulue des choses sublimes, comme pour s'effacer devant le sujet. Ici



on n'admire pas un voile : on tombe à genoux devant ce qu'il découvre.

Lui aussi, ce chant divin, comme tout le reste de la liturgie, met en contact, au cours du cycle annuel, avec la plus belle âme qu'ait portée la terre, avec tous ses aspects : l'âme du Christ.

Bien comprise, la vie liturgique est l'anticipation de l'éternel hymen. Bien vécue, elle est la réalisation à chaque jour, à chaque instant, de la formule du bonheur, la divine : *Dilectus meus mihi...* Mon Bien-Aimé est à moi.

Quelle manière en effet de s'appropriier plus un être, que de faire de ses actes nos actes, de ses mystères, nos mystères, que de fondre pour ainsi dire nos mouvements dans ses mouvements, nos battements de cœur dans les siens.

Ah ! je vous entends ! « Cela, » dites vous, « c'est l'impossible. »

Mes Frères, la liturgie, avec sa série de fêtes, — où le chrétien est mis tour à tour en contact avec les divers états, les plus variées nuances de l'âme du Christ, tels qu'elle les a vécus en Palestine, — réalise cet impossible.

Puisque tel est l'appareil liturgique : union de deux êtres qui se fondent ; il lui faut un chant nuptial, en harmonie avec l'Époux. Ici légèreté serait outrage, sensualisme serait lèse-majesté.

En deux mots : le plain-chant romain me semble entrer à souhait dans la parure, ou le vêtement liturgique de notre bien-aimé Sauveur.

Sans doute, point d'exclusivisme. L'esthétique à courte vue, loin d'élever, déshonore.

En matière de chant grégorien particulièrement, j'ai en naturelle défiance ces critiques prodiguant le superlatif relatif, qui, sans en avoir l'air, peut être beaucoup plus absolu que l'autre.

La liturgie catholique, ou plutôt le chant grégorien n'est pas, comme on le prétend, en mal de xénophobie. Car il fait très bon voisinage avec des mélodies de provenance différente, voire toute moderne. Et le Congrès de Tourcoing, dans telles de ses messes, l'a suffisamment démontré.

Tout élément étranger à cet art canonique, mais vraiment beau, beau de la beauté sereine de l'Église, ou assez souple pour s'y modeler, a ses entrées au sanctuaire.

Cet élément a eu carte blanche, en ce Congrès de Tourcoing, pendant la journée du 26, qui s'appela même : *Journée de la musique moderne*. Et il a dominé de haut vol la journée du 24, avec cette robuste et audacieuse messe à six voix de Palestrina, dite : « Messe du Pape Marcel. »

Tout cela sanctionna une fois encore cette vérité : l'Eglise n'est pas tueuse de progrès. La religion fossile, l'enlisement clérical n'ont jamais été qu'un mythe.

L'Eglise, tout en restant elle-même, progresse. C'est une vérité théologique. Organisme newmanien, comme tout organisme elle tire parti de l'ambiance. Dès lors, pourquoi son culte ferait-il fi des progrès musicaux de bon aloi ?

\* \* \*

Quelques heures encore, et ces assises seront closes. Et l'on aura vu, poussées aux deux extrémités de la France, comme deux ailes, emporter sur leur vol la nation de Clotilde. Ce sont là-bas, les journées grégoriennes de Lourdes, ici, la *Semaine de Tourcoing*.

Puissent ces deux ailes remonter la Fille aînée de l'Eglise à la pure région de la liturgie.

Voulez-vous le mot de l'adieu, un dernier mot « pratique » sur le chant grégorien ? Aimez.

N'en déplaise aux utilitaristes d'aujourd'hui, je persiste à croire que le premier service à rendre à une cause, c'est de l'aimer.

Oui ce mot je vous le redis, ô beau Pays, trop noble pour ignorer qu'il contient en lui la voie de tous les retours. Et à vous aussi, chère Belgique, si abondamment représentée ici, je vous confie ce mot d'ordre.

Volontiers, quand je songe à la musique officielle de l'Eglise, je vous appliquerais l'exhortation de S. Benoit à son disciple : *nclina aurem cordis tui* ! Voulez-vous goûter encore la mélodie romaine, la liturgie romaine ? Prêtez-leur cette oreille meilleure que l'oreille, parce que celle-ci est chair, mais celle-là est amour.

Sans doute *ignoti nulla cupido*, pour aller *con amore* au chant grégorien, force vous est d'en connaître les secrets aromes. Mais pour qui aime, n'y a-t-il pas toute une moisson de prosélytes, d'écoles, d'ouvrages vulgarisateurs, qui lève

à l'horizon de la France, de la Belgique, d'autres pays ?  
Vous n'avez plus assez d'amour ? Allez à eux, ils vous en donneront.

Aimons donc, Aimer c'est commencer à bien faire.

En aimant nous exécuterons mieux ; *cantare amantis est.*

Et alors, agenouillés autour de l'Autel, où l'Agneau noue le nœud mystique de toute la Liturgie ; tandis que les rites étaleront leur pompe, que les neumes dérouleront les rubans de leurs prières, tandis que la mélodie onctueuse des psaumes glissera, que les orgues éploieront sous les voûtes leurs grandes ailes, vous sentirez que c'est l'âme du Christ qui passe. Vous sentirez que c'est l'âme des générations endormies qui palpète dans ces vieilles formules.

Le Christ aura régné par la Beauté ici bas, comme il règnera dans les siècles sans fin.

*Ainsi soit-il.*

---

XIV

## Le Chant Officiel de l'Eglise

*Impletur Spiritu Sancto, loquentes  
vobismetipsis in psalmis, et hymnis  
et canticis spiritualibus.*

*Remplissez vos âmes du Saint-Esprit  
en vous entretenant de psaumes et  
d'hymnes et de cantiques spirituels.*

Ephes, V. 19.

PAR

**Mgr Dom Laurent JANSSENS, O. S. B.**

Abbé titulaire du Mont-Blandain.





## LE CHANT OFFICIEL DE L'ÉGLISE

---

Eminence,  
Messeigneurs,  
Mes Frères,

Ces paroles que l'apôtre Saint-Paul adressait aux disciples de l'Église d'Ephèse et qui se retrouvent presque mot à mot dans sa lettre aux fidèles de Colosses, (1) résument admirablement le programme des festivités liturgiques de ce jour.

En savourant ce matin les mélodies grégoriennes se déployant tantôt avec une candeur virginale, tantôt avec une royale ampleur dans le cadre grandiose de la Messe pontificale ; en m'unissant avec vous ce soir aux psaumes et aux hymnes, dont le balancement plein de force et de grâce, vrai colloque spirituel, montait vers les voûtes avec le parfum mystique de l'encens, j'ai senti une nouvelle fois, oui, comme rarement dans ma vie, tout ce qu'il y a de noblesse, de beauté, de fécondité dans « le chant officiel de l'Église. »

Invité à vous entretenir de ce vaste et grave sujet, je me limiterai à développer cette triple pensée : le chant officiel de l'Église est noble entre tous, parce qu'il participe plus directement à la noblesse de l'Église elle-même ; il est beau entre tous, parce qu'il revêt les textes sacrés de la forme artistique la plus apte à en exprimer la grandeur et le charme ; il est fécond entre tous, parce que, de préférence à tout autre, l'Esprit de Dieu le pénètre et lui communique une vertu supérieure, au point d'en faire un merveilleux canal de la

---

(1) *Coloss.*, III, 16.

grâce, un lien puissant entre l'âme fidèle et Notre-Seigneur Jésus-Christ.

Je supplie humblement l'auguste Mère de Dieu par le tressaillement ineffable qui lui inspira son *Magnificat*, de m'inspirer des paroles qui pénètrent bien avant dans vos esprits et dans vos cœurs.

\* \* \*

Emanation subtile du génie créateur de Dieu, l'art a été considéré de tout temps comme la mesure adéquate de la civilisation des peuples. Si grande est sa noblesse, si haute sa destinée, que, dès les âges les plus reculés, il fut en quelque sorte réservé à traduire les sentiments de l'homme à l'égard de son Auteur, son Maître et son Roi. Dans ses rapports avec la majesté divine, la parole humaine prenait comme d'instinct une forme plus achevée et plus intense, celle de la poésie et du chant.

Dans un célèbre passage de son traité *de Monarchia*, Dante affirme que la seule parole qui pût sortir dignement la première du cœur et de la bouche du premier homme était la parole « Dieu » proférée dans une extase d'adoration, de reconnaissance et d'amour. En s'inspirant de cette pensée, digne d'un si grand poète, on peut dire que cette première parole fut l'origine du chant sacré. Et comme Adam la proférait au nom de l'humanité tout entière, et que lui-même était la figure du Chef de l'Eglise à venir, elle fut l'origine du chant officiel de l'Eglise.

Quand Dieu eut fait choix de la race d'Abraham pour donner au monde l'Adam nouveau et conserver au sein du polythéisme sensuel la notion et le culte du seul vrai Dieu, pur esprit, créateur du Ciel et de la terre, les hymnes composées par les chefs du peuple élu et redits par les foules constituèrent le premier fonds de ce culte officiel destiné à devenir si solennel à l'apogée de la gloire de Jérusalem.

Mais avant de s'établir à Sion, les Hébreux durent connaître l'esclavage de l'Egypte, afin que Dieu pût les conduire à travers les aridités du désert vers la terre des promesses. Un éclatant prodige rendait cet exode symbolique. Entre deux murailles liquides, le peuple élu, sauvé du joug égyptien, rejoint l'autre rive de la Mer-Rouge et voit les flots vengeurs

se refermer derrière lui et engloutir sans merci l'armée de Pharaon. Sous le souffle de Dieu, Moïse composa l'hymne de la reconnaissance : *Cantemus Domino, magnifice fecit !* (1) Marie, sœur du grand Législateur, entonna le cantique au son du tambourin, et tout le peuple, les voix de femmes alternant avec celles des hommes, poursuivit verset par verset, l'hymne triomphale, tant de fois redite au cours des siècles, après chaque victoire accordée par la providence à l'Église dans sa marche à travers le désert de ce monde vers les promesses éternelles. Aussi saint Jean en entendit-il les échos résonner jusque dans la Jérusalem céleste.

Cependant le peuple élu a affermi ses conquêtes. Sous la conduite de David, grand poète et grand roi, l'arche sainte a été placée sur le Moriah. A partir de ce jour le culte d'Israel revêt un nouvel éclat. Aussi, lorsqu'exilé de la Ville Sainte, le successeur de Saül exhale sa nostalgie, ce qui l'attire avant tout, c'est la beauté du tabernacle, c'est la splendeur de la louange divine : « Comme le cerf soupire après une source d'eau fraîche, ainsi mon âme a soif de vous, Seigneur ! Mon âme est altérée de vous, Dieu de force et de vie ! Oh ! quand pourrai-je venir et me présenter devant la face de mon Dieu ; devant le tabernacle admirable et l'habitation du Seigneur, où retentissent les tressaillements de la louange comme les sons joyeux d'un banquet ! » (2)

Au fils de David le belliqueux, Salomon le pacifique, revient l'honneur d'avoir édifié le temple sur les plans dressés par Dieu lui-même, et donné au culte officiel du Dieu d'Israel sa splendeur définitive. Si la sculpture était bannie de l'art religieux des Hébreux, par crainte de la contagion idolâtrique, la poésie et la musique sacrée y avaient une part d'autant plus riche : Aucun peuple du monde ne possédait un tel trésor de cantiques sacrés. Cette hymnodie sainte, inspirée par Dieu lui-même, était une des gloires les plus pures du peuple élu.

Et cependant, ingrats malgré tant de bienfaits, les Juifs, à l'exemple de leurs rois, abandonnèrent le culte de Jéhovah pour se livrer à celui des faux dieux. Le châtement ne se fit pas longtemps attendre : châtement sans merci pour les

---

(1) *Exod.* XV.

(2) *Ps.* XLI.

tribus d'Israel, tempéré par la clémence pour celles de Juda. Et quand le temple fut détruit et que l'exil fit sentir tout son poids, la nostalgie des hymnes saintes fut un des moyens les plus puissants dont Dieu se servit pour ramener son peuple à sa crainte et à son amour. Le deuil religieux et national fit éclore un nouveau psaume d'un lyrisme poignant. « Au bord des fleuves de Babylone nous nous sommes assis tout en pleurs, en nous ressouvenant de Sion. Voyant nos lyres suspendues à leurs rives, ceux qui nous avaient amenés captifs, nous disaient : « Faites-nous entendre quelque chose des cantiques de Sion ! » — Comment pourrions-nous chanter sur la terre étrangère ? Si jamais je t'oublie, ô Jérusalem, que j'oublie ma main droite elle-même ! Que ma langue se colle à mon palais, si je cesse de me souvenir de toi, si tu ne demeures, à Jérusalem, le premier objet de mes joies ! » (1)

Aussi, quelle ardeur à reprendre le culte officiel de Jéhovah après le retour de l'exil ! Quel empressement à rebâtir le temple ! Quelle ferveur à monter à la Ville Sainte aux accents des psaumes graduels ! La splendeur du culte restauré sauva la Ville Sainte d'un péril imminent. Campé sur la crête du Mont Scopus, Alexandre-le-Grand contemplait Jérusalem étendue à ses pieds comme une proie facile. Quand soudain, un son grave et plaintif vint frapper ses oreilles. Bientôt il vit venir à lui, cortège imposant et pitoyable, le grand prêtre Jaddus, entouré de toute la pompe des solennités, avec, derrière lui, l'innombrable cortège d'un peuple suppliant. La voix officielle de l'Eglise juive pénétra l'âme du conquérant d'un irrésistible respect. Non content d'épargner la Ville Sainte, Alexandre accompagna le grand prêtre et le pria d'offrir en son nom un sacrifice à Jéhovah.

Et cependant toute cette magnificence n'était que figurative au même titre que tous les rites de la Loi : Voici résonner d'autres cantiques qui préludent à l'ère nouvelle\* de la Rédemption et de l'Eglise. La Mère du Christ chante son *Magnificat*, le Père du Précurseur entonne le *Benedictus*, et le vieillard Siméon, symbole de la synagogue attendant le Messie, dit adieu à la vie en exhalant son *Nunc dimittis*.

Consacrés par Jésus, qui chanta lui-même comme homme, les psaumes qu'il avait inspirés comme Dieu, ces cantiques

(1) Ps. CXXXVI.



demeurent à jamais le trésor fondamental de la prière officielle de l'Église. Rien d'étonnant. Ils ont été composés pour l'Église bien plus que pour la synagogue. L'Ancien Testament tout entier, — pardonnez-moi cette comparaison un peu moderne peut-être, — est comme une épreuve négative aux formes énigmatiques. Le Christ, auteur du Testament Nouveau, nous donna de ces images symboliques, une épreuve positive aux contours précis, aux jeux merveilleux de lumière et d'ombre, aux perspectives immenses, se perdant jusque dans l'éternité. Aussi, Dante, dans ses géniales descriptions de l'autre vie donne-t-il une large part à nos hymnes liturgiques. Issues du Ciel, leurs consonnances mystérieuses se répercutent dans l'infini.

Ce sont ces psaumes, ces hymnes, ces cantiques spirituels que saint Paul recommande avec tant d'instances aux fidèles de Colosses et d'Ephèse. Ils se groupent, comme toute la liturgie chrétienne, autour de l'unique sacrifice nouveau, préfiguré par les multiples sacrifices de la Loi ancienne, telle dans un magnifique ostensor, une couronne de rubis ou de diamants enchaîne l'Hostie Sainte.

Au début, les mêmes flexions mélodiques furent transportées de la synagogue aux assemblées chrétiennes. Semblable au grain de senevé, figure de l'Église, cette liturgie se développa peu à peu jusqu'à rivaliser au moyen-âge avec l'ampleur majestueuse, la grâce exquise et l'élan mystique de nos cathédrales.

Ainsi, cette genèse, que je viens d'esquisser à grands traits, n'est pas seulement un argument décisif en faveur de la noblesse du chant officiel de l'Église, elle est en même temps le principe de sa beauté.

\* \* \*

Parmi les signes consolants qui permettent d'espérer dans un prochain renouveau catholique, l'un des plus manifestes est, sans contredit, la réaction salutaire opérée sous nos yeux dans l'art religieux. Sans doute, l'art officiel s'en tient encore obstinément éloigné dans la mesure où les pouvoirs publics rejettent la pensée chrétienne ou croient devoir en faire abstraction. Récemment, lors des fêtes de la Victoire, le cénotaphe dressé sous l'arc de triomphe de l'Etoile n'était



pas même orné d'une croix, triste exemple suivi peu de jours après à Bruxelles ; alors cependant que l'immense majorité, oui, la presque totalité de nos soldats français et belges, sont morts en chrétiens. Sans doute encore, un art brutal et sensuel, au service d'une philosophie matérialiste et épicurienne, continue à produire dans toutes les classes de la société des ravages épouvantables.

Mais l'observateur attentif constate, dans les milieux intellectuels surtout, une réaction pleine de promesses. Rarement, peut être, la soif d'une esthétique plus relevée a eu une plus large part dans le réveil du spiritualisme, dans ce mystérieux besoin de croire et de prier qui travaille les âmes d'élite.

Or, l'un des instruments les plus puissants dans ce travail de retour est la liturgie catholique. Qu'il est loin déjà le temps où il était de mode de tourner au ridicule les cérémonies et les chants de l'Eglise ! Cette mentalité vieillotte à la Voltaire, n'est plus même de mise dans la presse jacobine. C'est que la liturgie catholique, si dédaignée jadis par les faux puristes de la Renaissance, est riche en chefs-d'œuvres littéraires ; c'est que cette musique grégorienne dont l'engouement polyphonique avait fait perdre l'estime avec le secret, est une des formes les plus pures, les plus naturelles, les plus mélodieuses, les plus éloquentes de l'art musical de tous les temps, Aussi, Richard Wagner, peu suspect cependant de sympathie pour le catholicisme n'a-t-il pas craint d'avouer que tout ce que son art musical et dramatique arrivait à produire, le cédait de loin à la beauté supérieure d'une messe célébrée avec toute la solennité de la liturgie catholique.

Assurément, mes Frères, et il importe de l'affirmer pour éviter tout excès, Pie X, de sainte mémoire, a laissé une place encore large à la polyphonie palestrinienne et même à la musique moderne, pourvu qu'elle s'inspire de la gravité requise dans tout art religieux. Mais il revendique bien haut la place d'honneur à la musique grégorienne. Et la raison de cette préférence est manifeste. Le chant grégorien a un mérite tout spécial, non seulement à cause de sa vénérable antiquité et de son caractère officiel, mais encore à cause de sa beauté intrinsèque.

Cette beauté en quoi consiste-t-elle ?

D'abord, dans la gamme diatonique qui participe de la majesté et de la pureté antiques. Grâce à cette tonalité, les mélodies grégoriennes ont une physionomie caractéristique qui les isole des productions profanes, une majesté suave qui les élève à un niveau supérieur. De là cette immortelle jeunesse qui les distingue entre toutes, comme si elles étaient un écho des mélodies éternelles. Aussi, les meilleurs artistes de tous les temps ont-ils rendu hommage à la beauté exceptionnelle du chant grégorien. Le grand Mozart, ce génie si délicat et si fécond, était enthousiaste de la Préface de la Messe, au point de dire qu'il aurait cédé volontiers toutes ses compositions pour être l'auteur de ce chef-d'œuvre... Et voyez comme cette pensée mélodique, à la fois si simple et si large, s'applique aux cérémonies liturgiques les plus variées, jusqu'à prendre dans l'Exultet du Samedi-Saint un élan, une ampleur, un rayonnement merveilleux.

C'est qu'au cachet classique et pur de l'art diatonique, la mélodie grégorienne unit une fraîcheur et une richesse mélodique incomparables. Aucun recueil de musique profane ne contient une aussi belle collection de mélodies que le *Graduel* et l'*Antiphonaire* romains. Pour me limiter aux chants de la liturgie de ce jour, quelle admirable structure dans l'*Introït Sapientiam* ! Quelle calme simplicité dans l'intonation ; puis, soudain, quelle entraînante gradation avec sa *climax* enthousiaste sur les paroles *laudes eorum* dont l'écho revient un peu plus loin sur la dernière de ces deux paroles ; enfin, avec quelle grâce la mélodie retombe, comme pour donner plus de relief au verset *Exultate* qui le suit aussitôt. Et les parties stables de la Messe, comme elles sont expressives ! Quelle pénétrante supplication dans le *Kyrie* ; quelle jubilation dans le *Gloria* ; quel joyeux accent de louange dans le *Sanctus* ; quelle onction dans l'*Agnus Dei* !

Et que dire des Vêpres de ce soir ? Ne sommes-nous pas tous encore sous le charme de ce balancement mélodique qui donne à la psalmodie, lorsqu'elle est bien exécutée, quelque chose d'infini comme la mer ! Sur les blondes vagues qui déferlent en cadence, les antiennes se détachaient comme des mouettes aux ailes blanches et légères. Après l'hymne, empreint de la douce mélancolie des brumes du couchant, le *Magnificat* rayonnait comme les derniers feux du soleil par un beau soir d'automne. Enfin, la voix sonore et grave du

Cardinal bénissant semblait préluder à la majesté de la nuit.

La beauté des mélodies grégoriennes n'apparaît jamais mieux que lorsqu'elles éclatent au milieu d'une polyphonie tourmentée. On se souvient encore à Rome de la première audition de l'*Oratorio* de Don Lorenzo Perosi, intitulé la *Resurrezione*. C'était dans la vaste église des Douze Apôtres. A la fin du prélude de la deuxième partie, l'orchestration prépare peu à peu l'*Alleluia* pascal. Eh bien ! lorsque, tout à coup, le chœur mixte entonna à l'unisson la mélodie triomphale, le public haletant, se leva comme d'instinct et fit à cette phrase sublime une ovation sans fin. Dans le *Canticum Canticorum* du maître Rossi, dans le *Martyrium Agnetis* du jeune et talentueux Dom Refice, présent à ce Congrès, le chant grégorien, habilement ménagé, produit un effet non moins décisif en faveur de notre musique sacrée.

Et pourtant, tandis qu'on l'acclame, la mélodie grégorienne, enchassée dans ces compositions modernes, semble souffrir. On croit entendre le bruit des ailes d'une colombe se heurtant aux parois de la cage qui comprime son essor. C'est que, pour se déployer à l'aise, la mélodie grégorienne a besoin du grand air de la liberté. Son rythme subtil s'accommode mal de la contrainte mesurée. Et c'est là un nouveau trait, et non le moins délicat, de sa beauté. Car, de ce rythme plus dégagé, que je comparerai volontiers à la cadence d'une belle prose oratoire, résulte à la fois plus de simplicité et plus d'éloquence.

Plus de simplicité ; et dès lors plus de calme, plus de paix. Rien ici de ces effets passionnés et troublants dont abuse l'art moderne. Aussi, est-ce travestir les mélodies grégoriennes que de les interpréter avec une mentalité artistique théâtrale. Pour les mettre en valeur, on doit avoir le constant souci de leur conserver une objectivité sereine et chaste. Alors, bien loin d'agiter l'âme, elles calment peu à peu le cœur le plus troublé, semblables au luth de David qui apaisait, comme par un charme divin, l'humeur farouche et jalouse de Saul.

Pardonnez-moi ici un souvenir personnel. Il y a quelques années, je me trouvais avec l'illustre compositeur et musicien Gevaert, directeur du Conservatoire royal de Bruxelles, au soir d'un de ces grands concerts classiques qu'il dirigeait avec un art consommé. Nous parlions musique

religieuse. « Oh ! les mélodies grégoriennes, me dit-il, avec un accent que je n'oublierai jamais, comme elles sont belles, et comme elles sont bienfaisantes ! Après une soirée comme celle-ci, quand tout en moi est agité et que le sommeil me fuit, j'aime à ouvrir le *Graduel*. C'est en parcourant ces phrases musicales si sereines et si suaves que mon âme retrouve peu à peu le calme et le repos. »

A cette tonalité antique, à cette grâce mélodique, à ce rythme libre, à cette limpidité objective, le chant grégorien ajoute l'éloquence de l'unisson. Sans doute, la polyphonie a des ressources merveilleuses. Rien n'atteint cependant à l'éloquence de l'unisson, éloquence toujours efficace, soit qu'elle enseigne, soit qu'elle émeuve, soit qu'elle entraîne et provoque le frisson du sublime.

Plusieurs de ceux qui m'écoutent se souviennent de la Messe jubilaire que Pie X chanta lui-même à Saint-Pierre lors du XIII<sup>me</sup> centenaire de Saint-Grégoire-le-Grand. La *Schola*, formée en majeure partie des élèves du collège bénédictin de Saint-Anselme comprenait plus de quatre-vingts voix, auxquelles répondait un chœur de plus de mille voix dispersé dans un des transepts de l'immense basilique. Quelle majesté incomparable ! Quelle éloquente effusion de la collectivité priante ! Et, en même temps, quelle variété dans ces deux chœurs, l'un plus délicat, l'autre plus vigoureux, qui se succèdent et se répondent ! C'est bien cet entretien spirituel décrit par l'Apôtre : *loquentes vobismetipsis*. Et puis encore, quelle union intime entre les rites et la musique, entre la prière du Pontife et celle du peuple fidèle !

Car, mes Frères, c'est encore ici un avantage singulier du chant grégorien. Mieux que tout autre, il s'unit à la liturgie, jusqu'à en être le complément nécessaire. Si belles que puissent être les compositions polyphonales, fût-ce la Messe du Pape Marcel de Palestrina, ou celle de Notre-Dame de Lourdes de notre grand maître Edgar Tinel, entre l'intonation du prêtre et la reprise du chœur, il y a un arrêt, un silence, un hiatus. Rien de pareil dans le chant grégorien. Les effluves mélodiques d'un *Gloria*, d'un *Credo* sortent de l'intonation qui part de l'autel.

De là cette autre beauté propre au chant grégorien. Il est essentiellement une prière chantée. Les chefs-d'œuvre de la polyphonie religieuse font encore très belle figure dans une



salle de concert. Au chant grégorien, il faut l'atmosphère de l'Eglise ; il appelle comme un parfum d'encens. Aussi, le meilleur moyen, oui, le seul moyen de bien chanter les mélodies grégoriennes, est-il de les prier en chantant et de les chanter en priant.

Et c'est ainsi, mes Frères, que ce qui achève de donner au chant officiel de l'Eglise sa beauté catactéristique, est en même temps un des principaux secrets de sa fécondité spirituelle.

\* \* \*

Cette fécondité, l'Apôtre l'exprime éloquemment en disant : *Implemini Spiritu Sancto*, « remplissez-vous du Saint-Esprit », opposant ainsi à l'ivresse du vin qui souille les corps et les cœurs, celle que l'Esprit-Saint produit dans les âmes. Ivresse divine, miraculeusement inaugurée au jour de la Pentecôte, et qui inspirait aux détracteurs du prodige la grossière plaisanterie que saint Pierre réfuta si noblement dans son premier discours.

Jésus l'a dit : « Là où deux ou trois sont réunis en mon nom, je me trouve au milieu d'eux. » (1). Que n'en sera-t-il donc pas des foules pieuses groupées aux pieds de l'autel pour célébrer en commun le mystère de la mort du Seigneur et chanter avec le Christ et par le Christ les louanges du Très-Haut ? C'est alors que se vérifient les paroles du psalmiste : « Que ma bouche se remplisse de louange, afin que je chante ta gloire, que j'exalte tout le jour ta magnificence. *Repleatur os meum laude.* » (2). Et cet autre : « *Dilata os tuum et implebo illud.* Ouvrez bien large votre bouche, et je la remplirai ; » (3) suivant la belle strophe du *Veni Creator* : « Venez, Esprit-Saint, visitez l'esprit de vos fidèles, remplissez de la grâce d'en haut les cœurs que vous avez créés. » Lumière céleste, chaleur divine, cet Esprit pénètre l'âme tout entière, si toutefois elle s'applique à réaliser la condition posée à ses fils par saint Benoît, le grand législateur de la louange divine : *Mens concordet voci*, « que la pensée soit à l'unisson de la voix. »

(1) *Matth.* XVIII, 20.

(2) *Ps.* LXX.

(3) *Ps.* LXXX.



C'est que, mes Frères, — et c'est là avant tout ce qui donne au chant officiel de l'Église sa puissance sanctificatrice, — cette voix, c'est la voix de l'Église, la voix de l'Épouse qui chante à son Époux et à son Dieu les louanges que Lui-même lui a inspirées et qui, dès lors, ne peuvent manquer d'avoir sur son cœur un pouvoir souverain. La liturgie est comme une prolongation de la fécondité surnaturelle que Jésus a donnée à ses Sacrements. Elle est le plus noble des sacramentaux.

Dites-le moi, mes Frères, au cours de ces belles et bienfaites journées, n'avez-vous pas senti que Jésus était au milieu de nous, tandis que d'un cœur et d'une âme nous chantions avec ses louanges, celles de son Père et de sa Mère ? N'avez-vous pas savouré comme jadis les disciples d'Emmaüs, une chaleur divine pénétrer tout votre être, tandis que sa grâce vous le faisait goûter dans les psaumes, et les hymnes et les cantiques ? « *O quam bonum et jucundum*, vous êtes-vous écriés : qu'il est bon, qu'il est doux de se grouper comme des frères n'ayant qu'un cœur et qu'une voix. (1) » Vraiment, c'est à cette fusion surnaturelle opérée par les chants liturgiques que s'applique la belle exclamation dont Saint-Augustin salue le mystère eucharistique : *O sacramentum unitatis, O vinculum charitatis*. « O sacrement de l'unité, O lien de la charité. »

Trop longtemps la piété catholique a souffert des répercussions du séparatisme et de l'individualisme. Il est temps que le chant officiel de l'Église ramène les foules au sacrement de l'unité, au lieu de la charité. Et voyez comme cette unité, source et fruit de la charité, est mieux exprimée dans le chant grégorien que dans n'importe quelle autre musique religieuse. La polyphonie a son unité, sans doute ; mais les différentes parties vont leur chemin à elles ; on dirait qu'elles ne s'harmonisent qu'à condition de se tenir à distance l'une de l'autre. Les dissonances, heurts passagers, évoquent ces froissements momentanés qu'une promptre réconciliation efface. C'est beau, assurément. Mais combien plus touchante sont l'unité et la charité exprimées par l'unisson grégorien. Les diverses voix d'enfants, de femmes et d'hommes conser-

(1) Ps. CXXXII.

vent leur timbre propre, mais pour donner d'autant plus de grâce et de force à l'unisson de la même mélodie.

Faut-il s'étonner dès lors, mes Frères, que cette voix de la prière commune garde la même fraîcheur et la même puissance aujourd'hui qu'aux premiers âges de l'Eglise ? C'est tandis que les fidèles de Jérusalem priaient ensemble pour leur chef, que l'Ange du Seigneur délivra Pierre de sa prison. Qui dira combien de païens ont été gagnés à Dieu par l'attrait des psaumes et des hymnes ? La cadence de la psalmodie et des chants sacrés contribua puissamment à calmer l'âme ardente et troublée du grand saint Augustin, et lui arracha des larmes salutaires, dont il nous a, dans une page immortelle, conservé le souvenir reconnaissant. Au plus fort de la tempête arienne, saint Ambroise maintint la ferveur et la patience des foules en composant des hymnes conservées jusqu'à nos temps. Le rite auquel ce grand évêque a attaché son nom se déploie aujourd'hui encore sous les voûtes altières de la cathédrale de Milan. Saint Grégoire consacra une large part de son activité pontificale à l'apostolat du chant sacré qui s'honore d'un nom si glorieux. Et lorsque ce Pape vraiment grand eut envoyé des moines du Célius à la conquête de l'Angleterre, c'est au chant des psaumes et des hymnes qu'Augustin et ses compagnons inaugurèrent leur apostolat prodigieusement fécond. Aussi, durant les siècles de foi, quand la piété de l'*Ile des Saints* était à son apogée et que cathédrales et églises abbatiales rivalisaient de splendeur, le culte liturgique exerçait-il un tel empire sur le peuple anglais qu'aujourd'hui encore, malgré l'œuvre néfaste de Henri VIII et d'Elisabeth, le culte anglican garde une beauté inconnue au protestantisme allemand, grâce à l'esprit de la louange liturgique qui n'y fut jamais éteint et permet d'espérer un retour, peut-être proche, de l'Angleterre, à la féconde unité de l'Eglise romaine.

N'en avons-nous pas un présage, mes Frères, dans cette abbaye bénédictine de Caldey, dont la conversion a naguère réjoui le monde catholique tout entier ? Qui dira jamais, mon Révérendissime Père, la part qui revient dans cette œuvre de la grâce, à ces psaumes monastiques que vous chantiez avec tant de ferveur et qui furent, sans aucun doute, un des canaux les plus providentiels par où le souffle du Saint-Esprit

conduisit votre âme et celle des vôtres, à l'unité catholique. *O sacramentum unitatis, O vinculum charitatis.*

Telle était l'efficacité du chant officiel de l'Église. Quoi d'étonnant, mes Frères, que les Saints aient toujours eu pour lui un attrait particulier et se soient plu à en faire comme l'expression préférée de leur dévotion ! Quelle scène touchante, par exemple, que celle de saint Vincent-de-Paul dans sa captivité. Une des femmes musulmanes de son maître renégat, sachant que cet esclave si modeste et si doux était catholique, le supplia de lui faire entendre un de ses cantiques sacrés. Vincent lui chanta aussitôt un *Salve Regina* avec une piété si extatique et si communicative que la femme, profondément remuée, s'écria : « Jamais le Paradis de Mahomet ne pourra me procurer des délices comparables à celles dont mon cœur était inondé tandis que ce captif louait la Mère de son Dieu. » Convertie à la foi chrétienne, elle obtint la mise en liberté de son bienfaiteur. En sorte que l'on peut dire que tous les prodiges de charité opérés plus tard par saint Vincent-de-Paul pour le bien de la France et du monde, furent le fruit d'un *Salve Regina* chanté d'un cœur de saint et d'apôtre.

Hélas ! mes Frères, que de renégats autour de nous ! Que d'entraves mises à l'action de l'Église ! Prions : lançons vers le Ciel le *Kyrie eleison, Christe eleison ! Miserere mei, Deus.* Dieu se laissera fléchir. Le psaume de David pénitent devenu un psaume national comme il le fut pour les Juifs au temps de l'exil, préludera, comme pour eux, au renouveau dont l'attente est dans tous les cœurs des fidèles : *Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua, Sion, ut ædificentur muri Jerusalem ! (1).*

\*  
\* \*

Nous lisons au quatrième livre des Rois qu'Ezechias, frappé d'une maladie mortelle, dont Isaïe lui avait annoncé de la part de Dieu, l'issue fatale, exprima au Seigneur ses angoisses et son espoir dans une prière si touchante que Dieu enjoignit au prophète de retourner auprès du pieux Roi et de lui promettre un prolongement de quinze années de vie.

---

(1) Ps. L.

L'Église a inséré ce cantique dans l'office des défunts à cause de son humble exorde : *Ego dixi in dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi*. Ecoutez la promesse finale par laquelle Ezechias espère conjurer l'arrêt du Ciel : « *Domine salvum me fac, et psalmos nostros cantabimus omnibus diebus ritæ nostræ in domo Domini*. Seigneur, sauvez-moi, et nous chanterons nos psaumes tous les jours de notre vie dans la maison du Seigneur. » (1).

Que ce soit là aussi votre engagement sacré, ô France, ô Belgique, au lendemain du prodige de miséricorde par lequel le Seigneur vous a arrachées à l'étreinte d'un ennemi formidable. *Misericordia Dei quia non sumus consumpti* (2). Sans doute, nos admirables soldats et le génie de leurs chefs ont été, aux mains de Dieu, des instruments dignes de toute notre admiration et de toute notre reconnaissance. Mais élevons plus haut nos regards. « Général, croyez-vous à la victoire ? » demanda le Roi Albert au généralissime Foch dans une heure d'angoisse, et le grand homme répondit : « Sire, prions ! »

Chantons donc avec l'Église : *Gratias agamus Domino Deo nostro. Te Deum laudamus, te Dominum confitemur*. Plus nous entretenons dans nos cœurs ces sentiments d'humble gratitude, plus nous nous unissons à ceux du vaillant capitaine qui fut le principal agent de la victoire.

O France catholique, qui avez donné au cours de ce Congrès un si beau spectacle de piété liturgique, France que je ne connaissais qu'imparfaitement, et que je salue avec une émotion profonde, si vous voulez vous assurer les bienfaits de la paix après la gloire du triomphe, et conjurer le nouvel orage qui déjà menace l'horizon, redites la prière d'Ezechias : *Domine, salvum me fac !* Soyez fidèle désormais à la promesse du Saint Roi. Oui, mes Frères, chantons tous les jours de notre vie dans la maison du Seigneur, *psalmos nostros*, nos psaumes, nos hymnes, nos cantiques, qui résonnaient jadis nuit et jour sous les voûtes de nos abbayes et de nos cathédrales. Chantons pour nous-mêmes en esprit d'adoration, de reconnaissance, de repentir et d'espérance. Chantons pour ceux qui ne chantent pas : *Parce, Domine, parce populo*

(1) *Is. XXXVIII.*

(2) *Thren. III.*

---

*tuo. Jerusalem, Jerusalem, converte ad Dominum Deum tuum.*  
Réveillée aux accents de l'hymnodie sacrée, la nation tout entière se retournera vers le Dieu de ses pères ; et le Christ, qui aime les Francs, réservera à votre patrie un renouveau de gloire et de splendeur chrétiennes, en attendant le triple *Sanctus* que nous entonnerons un jour tous, espérons-le, dans la Jérusalem céleste. Ainsi-soit-il.

---





XV

**La Crise du recrutement  
des chanteurs professionnels  
d'Eglise**

PAR

**Aug. LE GUENNANT**

Maître de Chapelle et Organiste du Chœur  
à la Basilique St-Nicolas (Nantes).



LA CRISE DU RECRUTEMENT  
DES CHANTEURS PROFESSIONNELS  
D'ÉGLISE

---

*Révérendissime Père,*

*Mesdames,*

*Messieurs,*

Je remercie M. l'abbé Bayart de vouloir bien m'autoriser à faire au Congrès une brève communication sur une question qui ne peut laisser indifférents ni le Clergé, ni les Maîtres de chapelle et Organistes paroissiaux : je veux parler de la crise certaine du recrutement de nos chantres d'Eglise, vers laquelle nous nous acheminons à grands pas.

On a dit toujours plus de mal que de bien des chantres de nos lutrins, et de fait, ils ne sont pas sans défauts : mais il importe de ne pas exagérer. Beaucoup d'entre eux aiment leur art, et il ne leur a souvent manqué, pour être excellents, que d'être formés par des gens de goût. Vous avez certainement connu comme moi de ces bons serviteurs de l'Art Liturgique qui avaient pénétré très avant dans ce que j'appellerai la « mystique » de leur fonction, et qui se sont éteints pieusement, après de très nombreuses années passées au service de l'autel. L'un des derniers que nous ayons perdus, à St-Nicolas de Nantes, est retourné à Dieu après 60 années d'exercice, dont 30 années passées à la cathédrale d'Angers ; dans la lignée des chantres d'autrefois qui, à défaut de science très approfondie, s'appliquaient du moins

à louer Dieu de toute leur âme et non point seulement du bout des lèvres, cet excellent homme n'était certainement pas une exception si rare...

Aujourd'hui, on ne forme plus de Chantres d'Eglise... Les archives de nos Cathédrales ou de nos Eglises font foi que dans l'ancien temps, un poste de chantre vacant se disputait en des concours où de nombreux candidats s'ingéniaient à mettre en valeur leurs qualités personnelles, devant un impressionnant jury. Ils venaient de provinces souvent éloignées, et les archives de la Cathédrale de Nantes rappellent par maints documents que beaucoup d'entre eux étaient originaires de la Picardie ou de l'Artois.

A l'heure actuelle, c'est absolument lamentable... C'est à peine si un ou deux postulants se présentent, et il n'est plus besoin d'organiser des concours, puisqu'on n'a plus l'embaras du choix. On prend le premier venu, et le discrédit s'attache de plus en plus à une fonction qui a cependant, considérée du point de vue chrétien, une signification très haute.

Les causes de cette situation qui peut devenir très grave d'ici peu de temps, sont multiples ; je me bornerai à indiquer ici celles qui me semblent en être les principales, et même je signalerai quelques remèdes possibles à un état de choses qui n'a déjà que trop duré.

Il n'est pas douteux, tout d'abord, que la Loi de Séparation en privant les Eglises de ressources sur lesquelles elles pouvaient compter d'une façon certaine, a rendu leur budget précaire d'une certaine manière, en même temps que s'accroissaient les charges de toutes sortes auxquelles la charité des catholiques devait désormais pourvoir. De ce fait, le personnel des Eglises a été restreint, les traitements ont été réduits, compensant désormais d'une manière insuffisante l'effort demandé à des gens parfois chargés de famille. Il ne faut donc pas s'étonner que les difficultés, nées de la Loi de Séparation, se soient aggravées singulièrement ces dernières années et doivent s'aggraver de plus en plus si l'on n'y prend garde, avec les exigences croissantes de l'existence et l'attrait des gros salaires consentis aux ouvriers dans la plupart des branches de l'industrie.

Mais il y a autre chose. Dans la société moderne, l'individu ne vit plus seul, ne peut plus vivre seul ; il évolue au milieu



de collectivités organisées, dont il est lui même un des membres. C'est un fait dont il faut tenir compte. Or, le Chantre, et ici il nous faut envisager la question d'une manière plus générale, ceux dont la situation dépend de l'Eglise, sont des *isolés*, destinés, s'ils le restent, à subir inévitablement les conséquences de cet isolement, à l'heure actuelle paradoxal. Pour cette seconde raison encore, les emplois dépendant de l'Eglise risquent donc d'être, en grande partie, abandonnés...

Y a-t-il un remède à ce mal ? Je le crois très fermement et je me bornerai ici à exposer ma manière de penser à cet égard, partagée, je le sais, par plusieurs collègues.

Il sera difficile de rétablir le budget des Eglises de telle sorte que les traitements puissent contrebalancer l'augmentation effrayante du coût de la vie. Mais pourquoi ne chercherait-on pas, précisément à cause de cela, à recruter les chantres de nos Eglises dans des milieux où ce traitement, au lieu d'être le principal, deviendrait l'accessoire ? Est-ce que beaucoup de réformés de la guerre, déjà pensionnés, n'accepteraient pas avec joie de remplir une fonction qui, en améliorant leur situation, leur permettraient de vivre plus tranquilles, dans nos villes ou dans nos campagnes ? Beaucoup d'entre eux, inaptés désormais à un travail manuel, seraient parfaitement capables de servir à l'Eglise, s'ils avaient par ailleurs, cela va de soi, les qualités indispensables à l'emploi, qualités qu'il serait facile de développer par une formation progressive. Il suffirait pour cela d'initiative et d'organisation, et c'est justement cela qui manque. Pourquoi les autorités diocésaines n'établiraient-elles pas dans le centre principal du département, des écoles de chantres où l'enseignement serait donné et contrôlé par des professeurs désignés ? Je ne dis pas que ce serait possible partout, mais on pourrait certainement le faire dans beaucoup de grandes villes après entente avec les sociétés diverses de groupement des réformés et mutilés... C'est, il me semble, une source de recrutement possible.

Et puis, il faut grouper en corporation ceux qui dépendent et vivent de l'Eglise. Mais entendons-nous bien. Il ne saurait être question de groupement professionnel dans lequel le mauvais esprit qui règne ailleurs serait l'occasion de « revendications » — (je m'excuse d'employer ce mot) — impossibles

à réaliser. Dieu merci ! on peut encore se grouper dans un esprit de solidarité et de charité chrétiennes, simplement pour s'entraider les uns les autres. Et c'est pourquoi certains ont pensé, et l'idée est à creuser, qu'une vaste « Mutuelle », réunissant tous les Employés d'Eglise indistinctement, depuis les Maîtres de chapelle et Organistes jusqu'aux Chantres et Sacristains, est possible et, à l'heure actuelle, nécessaire. « Société de Secours Mutuels », au sens chrétien du mot, fonctionnant d'ailleurs comme les sociétés similaires sous le contrôle de l'Etat, venant en aide de toutes manières aux uns et aux autres et assurant une retraite aux plus âgés : telle semble, à beaucoup, l'œuvre à créer. Ici encore, la collaboration non seulement des individus, mais des Paroisses et des Diocèses serait indispensable. L'idée est sans doute réalisable d'une façon quelconque et ce n'est pas ici le lieu d'en discuter la modalité. En ce qui me concerne, j'ai voulu simplement signaler au Congrès qu'une crise des chantres d'église est proche, qu'elle sera grave par ses conséquences, et signaler très superficiellement deux des moyens susceptibles de l'enrayer, s'il en est temps encore. Ces idées, si elles valent quelque chose, pourront peut-être, ensuite, faire leur chemin et, d'une manière ou d'une autre, se réaliser.

AUG. LE GUENNANT  
*Maître de chapelle et organiste  
du chœur  
à la basilique St-Nicolas  
Nantes.*

---

XVI

**La musique sacrée  
dans les Institutions d'Aveugles**

PVR

**A. DOUILLART**

Sous-Directeur de l'Inst. des Aveugles de Poitiers.



## LA MUSIQUE SACRÉE

### DANS LES INSTITUTIONS D'AVEUGLES

---

Dans l'œuvre de restauration de la musique sacrée, une mention spéciale doit être faite des Institutions d'Aveugles, de Bordeaux, de Nantes et de Poitiers.

Si, en effet, je me reporte à l'excellent rapport de M. l'abbé Van Nuffel, sur le fonctionnement de l'école de musique sacrée de Malines, sur le but qu'elle se propose et les moyens qu'elle met en œuvre, je retrouve dans nos écoles d'Aveugles un programme sensiblement pareil.

Notre but est bien de former des organistes chrétiens, dans l'esprit du *Motu proprio*. Si nous devons faire les mêmes réserves que M. le Directeur de l'école de Malines, quant aux résultats obtenus, à savoir que le nombre des organistes en pleine possession du savoir requis est relativement restreint, nous ajoutons que nous trouvons à nos jeunes gens une situation fort honorable, comme chantres et accompagnateurs à l'harmonium, dans les paroisses qui ne peuvent se payer le luxe de grandes orgues.

Chacune de nos écoles a sa chapelle, sa maîtrise, ses offices liturgiques dont la beauté contribue à attirer de nombreuses sympathies et à faire aimer la musique sacrée.

Pour entrer plus complètement encore dans l'esprit du *Motu proprio* et promouvoir le goût de la musique d'Église, des *Journées grégoriennes* sont organisées, non seulement dans les villes où se trouvent nos institutions, mais encore dans les villes voisines.

La plus récente de ces auditions, donnée le 13 juillet dernier, à Angoulême, sous la présidence de Mgr Arlet,



par l'école de Poitiers, a eu un immense succès. Elle comportait la messe et les vêpres en grégorien, avec un salut en musique polyphonique. Voici l'appréciation qu'en a portée la semaine religieuse d'Angoulême.

« La messe chantée en grégorien par les jeunes Aveugles de Poitiers fut absolument dans l'esprit de Solesmes, dans un rythme parfait.

» Les voix des chanteurs savaient fort bien s'adapter à la nuance de chaque morceau. Nous avons particulièrement remarqué le mouvement dans lequel fut donnée l'audition grégorienne. Le plain-chant rapide sans rien d'exagéré, gardait toujours son mouvement, tel le pas régulier dans la marche.

» Nous pourrions citer comme ayant produit beaucoup d'effet le second *qui tollis* du *Gloria*, où l'orgue céda son tour et laissa monter vers le ciel la supplication du *Suscipe*.

» Signalons aussi le Graduel, et de préférence encore le verset alleluatique admirablement nuancé. L'expression y est voilée sous une profusion d'entrelacs et d'arabesques vocales mais subsiste dans l'appropriation de la ligne mélodique au sens des mots importants du texte. La *schola* a su merveilleusement mettre en valeur cette délicate mélodie sur le texte : *Deus virtutum*, ainsi que la ravissante vocalise jubilatoire de l'*Alleluia* : *et super salutare tuum*.

» Nous avons remarqué dans l'exécution des psaumes et des vêpres, le souci de l'accent tonique, d'égalité de toutes les syllabes dans la prononciation, ce qui les faisait entendre distinctement.

» Un mot de la musique polyphonée.

Dans cette partie nos artistes excellent.

» Ce genre de musique est véritablement beau. Il nous a donné la plus parfaite idée de l'harmonie, mais de cette harmonie grave, mesurée, pieuse, prenante, qui saisit l'âme et la force de prier... »

Au cours de la guerre, en décembre 1917, l'Institution de Bordeaux donna également une audition. La simple lecture du programme dispense de tout commentaire :

*Le symbolisme dans la musique liturgique.*

1<sup>re</sup> partie : *Les ornements symboliques dans le chant grégorien*. Et comme exemples furent exécutés l'*Alleluia* et le verset *Justus germinabit*, du commun des Docteurs ; le trait : *Ad te levavi*, du 3<sup>e</sup> dimanche de Carême ; l'Antienne : *Adorna thalamum* de la fête de la Purification ; et enfin le *Kyrie (Deus sempiterno)*, curieux exemple de symbolisme trinitaire.

2<sup>me</sup> partie : *Le symbolisme dans la musique polyphonique*. Les exemples choisis pour cette partie furent trois triptyques de Répons, de Palestrina et de Vittoria. Josquin Desprès et J. Bach ne pouvaient manquer de figurer au programme.

Quant à l'Institution des Aveugles de Nantes, il suffit de rappeler le nom de M. Colinet, professeur de musique à cette institution, pour dire combien celle-là aussi est dans le mouvement de restauration, et combien elle travaille à la cause de la musique sacrée. La nouvelle revue musicale présentée au Congrès de Tourcoing : « *La Revue des Maîtrises* », ne compte-t-elle pas M. Colinet parmi ses principaux rédacteurs ?

A. DOUILLARD

*s/Directeur de l'Institution  
des Aveugles de Poitiers.*

---



XVII

# Communication

SUR

# la Notation Nonantolienne

FAITE PAR

**M. le Chanoine Norbert ROUSSEAU**

Directeur de la *Revue Grégorienne*

## LA NOTATION NONANTOLIENNE

---

Je crois répondre aux vœux des congressistes en faisant communication d'une récente découverte dont Solesmes vient de pénétrer le secret. Elle intéresse spécialement les amis du chant grégorien.

Depuis longtemps déjà la notation sangallienne était connue comme source de nuances expressives et rythmiques. Deux autres notations, celle du ms. 239 de Laon (notation messine) et celle du ms. 47 de Chartres (notation chartraine) sont venues confirmer ce que l'on savait déjà ; et des preuves abondantes ont été données dans la *Paléographie Musicale*. Les bénédictins de Solesmes sont en mesure de fournir aujourd'hui une nouvelle preuve en faveur du rythme, ils ont découvert une quatrième notation, elle aussi d'écriture totalement différente des précédentes, — et il faut le dire aussi, — d'un système différent ; mais le résultat est toujours le même. Ce qui est intéressant à constater, c'est que cette notation a été rencontrée dans un pays où l'on désirait surtout le trouver, nous voulons dire en Italie. Nous l'appelons *nonantolienne* (de Nonantola, près de Modène). Malheureusement, ce n'est pas d'un ms. entier qu'il s'agit ; ce sont seulement des fragments nombreux, importants, diserts, dont quelques uns sont dûs aux recherches actives et ingénieuses du Révérendissime Père Abbé Dom Ferretti. La guerre a arrêté les démarches, mais il y a tout lieu d'espérer que la paix permettra au savant bénédictin de compléter cette belle trouvaille qui fait autant d'honneur à la perspicacité du chercheur qu'à la distinction et à la science du paléographe.

C'est ainsi que les témoignages de l'écriture sangallienne, messine, chartraine, italienne viennent déposer en faveur d'une seule et universelle tradition rythmique, la tradition



---

romaine, justifiant la parole du *Motu proprio* de Pie X :  
« Le chant grégorien est une musique qui doit posséder la sainteté, la beauté des formes et *l'universalité*. »

A cette occasion, MM., je crois faire écho à vos sentiments en adressant un hommage public d'admiration et de gratitude aux religieux bénédictins, sans distinction de nuance et d'école, qui, fidèles à l'esprit du S. Siège, précisé par la lettre du 18 février 1910, du Cardinal Martinelli, préfet des Rites continuent à illustrer et expliquer la préface de l'édition vaticane par leurs nombreux, incessants et utiles travaux  
*con nuovi ed utili studi sempre meglio illustrata.*

---



XVIII

**L'État de la Musique d'Église  
dans les Pays-Bas**

PAR

**R. P. H. JANSEN**

Président de l'Association de S. Grégoire dans les Pays-Bas  
Représentant des Evêques de Hollande au Congrès de Tourcoing



# L'ÉTAT DE LA MUSIQUE D'ÉGLISE DANS LES PAYS-BAS

---

Messeigneurs,

Mesdames,

Messieurs,

Ce n'est que cédant aux aimables instances de M. l'abbé Bayart, que j'ose en ce moment prendre la parole dans cette assemblée illustre. Je parle ici d'oser ; car vraiment il faut du courage, vu que je ne suis qu'un pauvre petit abbé à la bouche et au gosier franchement hollandais, tandis que vous autres, vous avez l'oreille finement française. La langue française, quoique connue et aimée dans la Hollande aussi bien que les habitants de la sympathique et héroïque France elle-même, nous est toutefois étrangère ; nous ne la parlons chez nous que rarement et je vous prie d'user d'une grande indulgence à mon égard, si au cours de la petite lecture qu'on m'a priée de vous faire, vous m'entendez faire des fautes de grammaire, de syntaxe, de prononciation même.

On m'a demandé au cours du Congrès de vous dire quelque chose sur l'état dans lequel se trouve le chant d'Eglise dans ma patrie, la douce Hollande, et de vous donner quelques renseignements sur la manière dont nous sommes organisés sous ce rapport-là. Je satisfais à ce désir de tout mon cœur en remerciant tout d'abord qu'on veuille bien me faire l'honneur de me prêter l'oreille dans cette illustre assemblée.



En commençant, je vous prie de ne pas oublier que les catholiques dans notre patrie ne forment qu'une petite partie de la population, c'est-à-dire un petit tiers contre deux gros tiers de protestants ; ainsi les conditions dans lesquelles nous devons vivre et travailler ne sont certainement pas très favorables à un grand développement du chant d'Eglise ni aux solennités de la liturgie. En énonçant cette vérité préalable, je veux y rattacher une petite réminiscence historique.

Messieurs, nous, catholiques, nous avons dû subir une oppression, voire même de temps en temps une persécution de près de trois siècles de la part des protestants. Durant bien du temps, il ne nous a pas été permis de célébrer les Saints Mystères, et si on osait le faire, ce n'était qu'en cachette, dans des habitations privées, dans des magasins de marchandises, dans des chaumières et des greniers, où les fidèles devaient se rendre furtivement, pendant la nuit ou de bien bonne heure lorsqu'il faisait encore obscur. Nos anciennes Eglises, nos Cathédrales, témoins éloquents de la foi vive, de la générosité, de la libéralité de nos ancêtres, nous avaient été volées avec tous leurs fonds, toutes leurs richesses. L'Eglise catholique des Pays-Bas était devenue pauvre, avait à peine de quoi subsister, mais la foi étincelait toujours.

Vous comprendrez facilement que dans ces circonstances-là il ne pouvait être question d'une solennité quelconque dans la célébration des Saints Mystères, ni d'un chant, quelqu'il fût. Et néanmoins, petit à petit, on reprit un peu de courage, on se prit un peu de hardiesse — on commença à chanter de nouveau ; nous conservons encore des livres de chant grégorien de cette époque-là, imprimés à Amsterdam, des livres qui portent çà et là des marques authentiques de l'ancienne cantilène grégorienne, actuellement restituée.

Au commencement du 19<sup>e</sup> siècle, par suite des triomphes de Napoléon et de l'invasion des français dans notre patrie, nous avons la chance d'obtenir pour une courte durée seulement, un roi catholique, un des frères de Napoléon ; celui-là eut l'heureuse idée de rendre aux catholiques quelques-unes de nos belles Eglises anciennes ; ce ne fut toutefois qu'un fort petit nombre ! moi du moins je n'en connais que quatre

ou cinq ; mais en tout cas, depuis ce temps, les catholiques obtinrent plus de liberté pour l'exercice de leur religion ; on commença à construire de nouvelles églises, où l'on pouvait librement prier, chanter et célébrer des solennités. Cela dura jusqu'à l'année 1853 : c'est alors que le nouveau roi, Guillaume 1<sup>er</sup>, fit un concordat avec le S. Siège, en vertu duquel la hiérarchie épiscopale fut reconstituée, et que les cinq évêques, celui d'Utrecht, la métropole, celui de Haarlem, celui de Bois-le Duc, celui de Bréda, celui de Ruremonde firent leur entrée dans leurs Cathédrales.

Vous comprendrez aisément que pour ces cinq évêques la besogne était grosse et difficile : il y avait tant à refaire, tant à redresser, tant à organiser !

Quelques années après leur nomination à l'épiscopat, lorsque les premières difficultés eurent été vaincues, lorsqu'un peu d'ordre et de règle furent ramenés, les évêques ne purent mieux faire que de convoquer un *concile provincial* ; c'était en 1865. Ce qui est bien remarquable : parmi les différents chapitres du code provincial, édité alors, nous en trouvons un qui s'occupe spécialement et foncièrement du chant d'Eglise ; entre autres, les évêques voulaient qu'au *chant grégorien* fut donnée une place prépondérante dans les offices. Permettez-moi MM., de vous citer quelques lignes de ce chapitre remarquable. (Titulus IV, caput VI).

« *Cantus gregorianus*, a S. Gregorio Magno ita appellatus, quia ejusdem restaurator et promotor fuit, *sensu maxime proprio dicitur ecclesiasticus*, atque ideo vehementer cupit haec Synodus, ut ejus usus in cultus divini officii foveatur ac promoveatur. Graviter praeterea monemur clericos omnes, ut illi addiscendo sedulam habent operam, ne, dum sacra solemniori ritu celebrant mysteria, iis rite conendis, quae a sacerdote cantanda sunt, inepti inveniantur, non sine magna fidelium offensione rei que divinae dedecore. In re sacris ministris tantopere, scholas gregoriani concentus in Seminariis omni ope fovendas augendasque, et ab alumnis assidue diligenterque adeundas, opportunis ordinationibus Episcopi curabunt.

Cantus, quem harmonicum seu figuratum appellant, ubi adhibetur, ad regulas artis christianae compositus sit oportet, ne a caractere cantus ecclesiastici, quem semper prae se ferre debet, abscedat ac longe absit. Nullus itaque

cantus musicus unquam seligatur nisi qui huic legi ad amussim conveniat, quique proinde gravitate et decore, puritate et majestate distinguatur et excellat. Invigilent Rectores ecclesiarum studiosissime, ut huic praescriptioni mos geratur, et ne ullae introducantur in ecclesia modulationes, vel levitatem redolentes, vel scenicos modos imitantes, vel profanos animi motus concitantes, vel denique tales, quae nimio vocum conclamentium potius quam concinentium strepitu, pietatis affectus in fidelibus turbent ac dissipent potius quam excitent ac nutriant. Illud etiam cavendum, ne fiant verborum transpositiones neque plures longaeque repetitiones...»

Vous voyez, MM., que nos évêques de Hollande ont devancé le *Motu proprio* de Pie X de quelques années.

Cependant, tout cela aurait servi encore de peu de chose, et après un si long temps de persécution et de déprivation du chant ecclésiastique, dans nos Eglises de Hollande, la réforme dans l'esprit de notre concile provincial aurait fait une bien lente marche, si le bon Dieu ne nous eût envoyé un homme de sa Providence. C'était mon vénéré maître, plus tard mon ami, un saint prêtre de notre diocèse de Haarlem, un homme d'action et de persévérante volonté, M. l'abbé Michel Lans ; je le nomme non seulement de son nom de famille, mais j'y ajoute encore son nom de baptême, Michel, nom dont il était absolument digne ; car c'était un guerrier intrépide de la cause sainte du chant ecclésiastique, qui, sous la protection de son S. Patron, et avec les armes de Dieu, la science, le talent et la prière, parvint à exciter une révolution pacifique dans le domaine du chant liturgique. Il était orateur célèbre et maniait en même temps la plume avec un talent distingué et ses paroles vivantes ou écrites, pénétraient bien avant dans le cœur de ses compatriotes. Il était convaincu que le chant de l'Eglise n'était pas en Hollande ce qu'il devait être selon l'esprit de Rome et les préceptes de l'épiscopat Néerlandais ; qu'il y avait en Hollande ainsi que partout ailleurs des abus à éliminer, qu'il fallait, à cette fin, tâcher de faire connaître d'abord aux chanteurs, aux organistes, aux directeurs des maîtrises, aux fidèles assemblées dans les Eglises, mais surtout aux ecclésiastiques, aux membres du clergé, les vrais principes du chant d'Eglise, du chant grégorien en premier lieu et de la

musique figurée au second plan. Sachant déjà de son temps et connaissant toute l'influence d'une bonne presse, il eut l'idée de réunir autour de lui des musicologues, des musiciens-prêtres des cinq diocèses, auxquels il communiqua son esprit et qu'il fit vivre de son enthousiasme, et sous leur direction et la sienne il fonda notre *Revue de S. Grégoire*. C'est en l'année 1876, au mois de janvier que le premier numéro parut. Je m'en souviens encore bien vivement, car mon professeur de musique et d'orgue — je n'étais alors encore qu'étudiant de poésie au collège de Rolduc dans le Limbourg Néerlandais — me montra tout de suite ce premier numéro comme quelque chose d'extraordinaire. Dans le cours de cette même année, je fis la connaissance personnelle de M. l'abbé Lans, professeur alors au petit séminaire du diocèse de Haarlem, je devins un de ses élèves les plus convaincus, plus tard, comme je viens de le dire, son ami et son aide.

Bref — les ecclésiastiques qui formèrent la rédaction de notre *Revue* voulurent faire mieux encore ; ils voulurent fonder une association, sous le vocable de S. Grégoire, pour réunir en une fervente action tous les adeptes de leurs idées. Cela réussit grâce surtout au zèle de M. l'abbé Lans, et déjà une année plus tard, en 1877, fut fondée sous la haute protection de l'épiscopat Néerlandais dans son entier, l'Association de S. Grégoire, qui reçut de l'autorité ecclésiastique la mission de propager les saines idées dans toutes les maîtrises des Eglises qui étaient de bonne volonté. L'organisation donnée à cette association par nos illustres évêques, organisation qui subsiste encore aujourd'hui, est celle-ci :

Dans chaque diocèse, il y a une *commission épiscopale diocésaine* de trois membres : président, secrétaire, trésorier, nommés par l'évêque. Les présidents des cinq diocèses forment ce qu'on peut nommer la *commission centrale* ; ils choisissent entre eux un président central ou général, dont le choix doit être confirmé et approuvé par les évêques. Cette commission centrale surveille toute l'action et même tout le mouvement ; avec les autres membres des commissions diocésaines, elle a la rédaction de la *Revue*, elle propage les idées, etc. L'Association a dressé des *Statuts généraux*, approuvés par l'épiscopat. Chaque maîtrise, la schola de chaque église peut devenir membre de l'Association ; pour être affiliée, la maîtrise doit faire approuver par la commis-



sion diocésaine son règlement domestique ; il va sans dire que ce règlement ne peut contenir rien qui soit contraire aux Statuts généraux. Autre condition : chaque membre d'une maîtrise admise à l'Association paye chaque année une petite contribution à la caisse centrale ; cette caisse sert à couvrir les frais de la Société, sert aussi à donner de temps en temps une espèce de bourse ou de pension à des jeunes gens qui désirent faire de plus amples études sur la musique d'église, sert également à organiser des Journées grégoriennes et payer leurs frais, s'il y en a. Dernière condition : chaque année, est envoyée aux maîtrises affiliées un questionnaire auquel elles doivent répondre par écrit. C'est une espèce d'examen de conscience et les membres doivent rapporter s'ils ont été fidèles à tous leurs devoirs de chanteurs liturgiques, etc.

Après plusieurs années d'un travail souvent fécond, ajoutons-y, après plusieurs déceptions qui ne nous ont pas été épargnées, après plusieurs défaillances de maîtrises affiliées, vint enfin le *Motu proprio* de Pie X. Nos évêques eurent alors chose facile à faire. Aussitôt une traduction du *Motu proprio* fut envoyée aux curés avec quelques remarques de l'épiscopat ; dans ces remarques les évêques soulignèrent quelques prescriptions capitales et fondamentales du *Motu proprio*, qui étaient d'importance pratique. En même temps ils instituèrent, selon la volonté de Pie X, dans chaque diocèse, une commission épiscopale qui devait surveiller les exécutions dans les églises, rapporter des abus existants. Cette commission se composait des mêmes personnes que la commission diocésaine de S. Grégoire, mais d'autres personnes compétentes pouvaient en faire partie avec l'approbation de l'évêque. On alla encore plus loin : l'Episcopat institua une commission spéciale qui devait soumettre à un examen sérieux toutes les messes, tous les motets, en un mot, tous les morceaux de musique qui en ce moment formaient le répertoire de toutes les maîtrises existantes. C'était là un bien rude labeur, je vous l'assure. Etant membre de cette commission spéciale, j'ai, avec mes collègues, passé journées et journées à examiner toute cette musique-là et je n'ai pas besoin de vous dire que des centaines de pièces ont été condamnées au feu. Ce qui pouvait être chanté à l'église obtenait la note *nihil obstat*. Plus tard, cette commission devint



*interdiocésaine* ; elle devait publier des listes, des catalogues de musique approuvée pour l'église. Actuellement, cette commission interdiocésaine est formée de 27 membres, parmi lesquels plusieurs *compositeurs laïques* de nom ; ils sont répartis en 3 sections, chacun de 9 membres. Et la règle dressée par l'Épiscopat est celle-ci : *Toute musique, imprimée ou écrite, destinée à être exécutée à l'église, doit être soumise à l'examen de la commission interdiocésaine* ; et seulement après avoir reçu la note *nihil obstat*, on peut l'introduire dans les offices liturgiques.

Et telle est la manière d'agir : le secrétaire-général de la commission interdiocésaine, ayant reçu un morceau de musique destinée pour l'église envoie ce morceau à tous les membres d'une des trois sections : chaque membre a le devoir d'examiner et de peser ce morceau sous le rapport de *sainteté*, d'*art*, d'*universalité* qu'exige le *Motu proprio*, il remet son avis au secrétaire sans pouvoir communiquer son opinion à tel autre membre de la même section ; il est même défendu de faire p. e. des remarques en marge ou de corriger des fautes.

Le secrétaire à son tour envoie les neuf avis au président de la commission qui juge d'après ce que les membres lui ont rapporté, et c'est à lui de donner ou de refuser le *nihil obstat*. J'ai l'honneur peu enviable d'être pour le moment le président de cette commission et vous me croirez sans doute quand je vous dis que cela me procure non seulement énormément de travail, mais souvent aussi m'attire l'indignation et le courroux de tels compositeurs qui se pensent de grands maîtres et qui, en réalité, ne sont rien moins que cela.

Il va sans dire, et c'est par là que je veux terminer mon petit rapport, que l'édition vaticane est devenue obligatoire chez nous depuis des années en même temps que la prononciation romaine du latin ; celle-ci cependant nous est assez difficile à cause de notre nature et notre langue plus ou moins germanique, par suite de laquelle notre bouche se montre plus ou moins récalcitrante à l'égard de cette prononciation ; en tout cas, exceptée cette circonstance particulière, je suis heureusement en état de vous dire que ces deux choses nommées ci-haut marchent en général assez bien, ce que nous devons surtout, ou du moins en très grande partie, à l'in-

fluence et aux labeurs continus de deux Messieurs qui sont ici présents, le Rév. Père Dom Sergent et l'abbé Beukers. Ce dernier a bien voulu m'accompagner à Tourcoing pour être avec moi le témoin de vos triomphes sur le domaine du chant ecclésiastique. En terminant je veux volontiers ici, en ce lieu, adresser à ces deux grands propagandistes l'expression de ma vive gratitude pour tout ce qu'ils ont fait ces dernières années pour la cause grégorienne en notre pays ; leur collaboration a été pour nous d'un prix immense et j'espère que les quelques mots que je viens de vous adresser vous auront fait voir que le *petit* pays, dont je suis le représentant, s'est montré *grand* dans cette grande affaire du chant d'Eglise.

R. P. H. JANSEN

*Président de l'Association de S. Grégoire  
dans les Pays-Bas,  
Représentant des Evêques de Hollande  
au Congrès de Tourcoing.*

Au moment actuel, il y a 400 maîtrises affiliées à l'Association de St-Grégoire, se composant d'environ 9.000 chanteurs.

Parmi ces maîtrises, il y en a *une éminente*. Celle de la cathédrale d'Utrecht ; dans cette ville il y en a encore deux autres qui sont très bonnes ; toutes trois chantent Palestrina et les anciens classiques depuis près de 30 ans.

Puis il y en a encore de bonnes à Amsterdam, à Arnhem, chez presque toutes les maîtrises existantes un certain renouveau, surtout depuis que l'édition Vaticane est devenue obligatoire ; partout on s'applique avec du zèle, voire même avec beaucoup de zèle, à l'étude du chant grégorien.

Nous avons eu aussi nos journées grégoriennes à plusieurs reprises :

A Utrecht en 1880, en 1886, en 1894, en 1903, en 1912 ;

A Arnhem, en 1881 ;

A Iwolle, en 1882, en 1883, en 1891 ;

A Gonda, en 1884 ;

A Amsterdam, en 1888, en 1910 ;

A la Haye, en 1899.

Dans les programmes de ces journées, on trouve les messes suivantes : *Palestrina*, Missa Papae Marcelli (6 v.), *Iste confessor* (4 v.), *Assumpta est* (6 v.), *Dilexi quoniam* 5 (v.), *Croce*, sexti Toni (5 v.), *Vittoria*, *Vidi Speciosam* (6 v.), *Lassus*, *Qual. donna* (5 v.), *Haller*, *St-Henrici* (5 v.), *Nebes*, *O crux ave* (6 v.).

Des concerts spirituels, donnés dans l'après-midi de ces journées, je ne citerai le programme que de la première et de la dernière.

Utrecht, le 28 septembre 1880 :

- A. 1. Ave Maria, grég.  
 2. Alma Redemptoris, 4 voc. *Suriano*.  
 3. O Sacrum convivium, 4 voc. *J.-G. Mettenlester*.  
 4. Lamentatio 1<sup>a</sup> feriæ VI<sup>a</sup>e ve Parasc, 4 voc. *Palestrina*.  
 5. Popule meus, 4 voc. *Palestrina*.  
 6. Vineæ mea, 4 voc. *Viadana*.  
 7. Ecce sacerdos, 4 voc. *Vittoria*.
- B. 8. Sacris solemniis, grég.  
 9. Ps. Beatus vir falso bordone, 4 voc. *de Zacharïs*.  
 10. Kyrie, Agnus, Missa l'houra passa, 4 voc. *Viadana*.  
 11. Terra tremuit, 4 voc. *Haller*.  
 12. Magnificat, 5 voc. *Vittoria*.  
 12. Magnificat, 5 voc. *Ratti*.  
 13. Laudate Dominum, 5 voc. *Vittoria*.  
 14. Sub tuum praesidium, grég.  
 15. Coenantibus illis, 6 voc. *Haller*.

Utrecht, le 12 septembre 1912 :

1. Gaudeamus, grég.
2. Gloriosa, grég.
3. Exaudi nos, 4 voc. *Palestrina*.
4. Improperium exspectavit, 4 voc. *Lassus*.
5. O quam gloriosum, 4 voc. *Vittoria*.
6. Dies sanctificatus, 5 voc. *Croce*.
7. Benedicta et venerabilis es, 4 voc. *Saint-Requier*.
8. Salva nos, 3 voc. *C. Boyer*.
9. Tui sunt cœli, 4 voc. *L. Bonvin*.
10. Ave Maria, 5 voc. *J. Winnubst*.
11. Ps. Miserere, 4 voc. *J. Van Schaik*.
12. Salve Regina, grég.
13. Te Deum, grég.
14. Tantum ergo, 5 voc. *Mitterer*.
15. Ps. Laudate Dominum, 6 voc. *Alf. Vranken*.

A l'occasion du premier Congrès général des catholiques dans les Pays-Bas, tenu à Utrecht les 23, 24, 25 septembre 1919, les trois maîtrises principales de cette ville ont exécuté sous la

direction de M. J. Winnubst, à la cathédrale, dans un Salut de clôture pontifical, les numéros suivants :

Caro mea, 8 voc. *Palestrina*.

O gloriosa Domina, 12 voc. *Palestrina*.

Laudate Dominum in tympanis, 12 voc. *Palestrina*.

Te Deum 8 voc. *J. Van Schaik*.

Tantum ergo unisono, *W. Jansen*.

W. J. H. JANSEN.

---

227  
XIX

**De la diction dans les écoles  
de chant**

.PAR

**J. DE GUENYVEAU**





## DE LA DICTION DANS LES ÉCOLES DE CHANT

---

Nous avons entendu de fort belles choses touchant les Scholae et les anciennes Maîtrises. M. l'abbé Méfray nous a particulièrement initiés aux secrets de la formation des voix d'enfants. Mais il est un point qu'il a laissé dans l'ombre. C'est celui de la diction, de la prononciation.

Peut-être s'est-il rappelé qu'il y avait autrefois dans les cathédrales à côté du « Maître de Psallete », le « Maître de grammaire », écolâtre ou scholastique, devenu bientôt un dignitaire du chapitre, à qui incombait le soin de l'instruction des enfants ; le souvenir de Marbode qui, après vingt-quatre ans d'enseignement à la cathédrale d'Angers, monta sur le siège épiscopal de Rennes au XI<sup>me</sup> siècle a peut-être hanté sa mémoire.

Ce Maître de grammaire se retrouve à côté du Maître de musique de l'organiste et des musiciens, dans les plus humbles psallettes, comme celles de Bretagne, à Dol, qui n'eut d'abord que quatre, puis six maîtrisiens ; à Rennes, qui malgré les prescriptions de Léon X et les statuts capitulaires n'en possédait en fait que six. Si le maître de psallete devait apprendre aux enfants à « chanter en musique, messes et motets » et même à « toucher les orgues », le maître de grammaire les initiait au français et même au latin, ce qui suppose l'enseignement d'une bonne lecture et d'une bonne prononciation de ces deux langues.

Aussi bien, la Bretagne a-t-elle connu dès l'époque la plus reculée l'art musical dans ses églises et dans ses monastères.

Au VI<sup>me</sup> siècle, le petit pâtre Thuriau, élève d'un monas-

tère, était distingué pour sa belle voix et ses chants harmonieux par l'évêque de Dol. Instruit par ses soins, il méritait de lui succéder sur le vieux siège métropolitain où il prêchait *voce cum moribus*, son peuple qui prenait plaisir à l'entendre encore chanter aux cérémonies pontificales.

Vous avez applaudi ces jours-ci, le célèbre Hymne à la Vierge : « *Mittit ad Virginem* » que vous présentait M. Raugel en se plaisant à le saluer du titre d'ancêtre du cantique populaire. Cette pieuse chanson est du célèbre moine nantais Abailard qui, novateur en tout, composait un Hymnaire sur des mètres inusités et inaugurerait en musique ce rythme ternaire, celui des proses parisiennes modernes, tandis que les proses plus graves du haut moyen-âge étaient dues à la composition et à l'influence d'Adam le Breton, de l'abbaye de S. Victor.

Vous avez entendu aussi à S. Christophe, non sans émotion peut-être, le *Languentibus in Purgatorio*, dû à la piété du vieil abbé de Landévennec, Jehan de Langoeznou qui le composa en souvenir du miracle du lys fleurissant sur la tombe du pauvre fou du bois (Fol-goat) dévot à la Vierge, dont il ne savait qu'invoquer le nom : O Marie ! (1480).

Cette pièce est comme la précédente du rythme ternaire et en 6<sup>me</sup> mode (mode majeur moderne). On retrouve ces caractères dans plusieurs cantiques bretons anciens, ancêtres des cantiques français, insérés dans l'excellent recueil de l'abbé Pirio, de Vannes.

D'autre part, on installait un orgue à la cathédrale de Rennes dès le début du XV<sup>me</sup> siècle, et l'on découvre en voyageant, dans de vieilles églises, des évéchés de Léon et Tréguier, de charmants buffets d'orgues sculptés et peints avec ces jeux naïfs et mordants dont le « son dévotieux » faisait les délices de nos pères.

De nos jours, la Bretagne n'est pas restée en retard sur le mouvement grégorien.

Dès l'apparition des livres de D. Pothier, dès les débuts de l'enseignement de Solesmes, les nouvelles théories eurent chez nous de fervents adeptes ; qu'il me soit permis de citer ici le nom de ces vétérans du mouvement grégorien qui luttèrent si longtemps seuls et dont le *Motu proprio* a consacré les efforts en leur assurant le triomphe : MM. les abbés Grécet (Rennes), Le Lu (Vannes), Caharel (S. Briec),

Cottineau (Nantes), Le Roy, Le Borgne (Quimper) et cet abbé Le Berre qui, avant Bordes, créait à Brest la « Palestrina ».

À l'heure actuelle, le chant grégorien avec la prononciation romaine est officiellement ordonné dans les cinq diocèses bretons et exécuté chaque dimanche dans nos cathédrales.

Dans l'ancienne métropole de Dol, aux grandes fêtes, un chœur mixte nombreux interprète délicatement les mélodies grégoriennes y joignant des faux bourdons fleuris. et cette année, à Pâques, la Messe de S. Ambroise, de D. Perosi.

Les autres cathédrales exécutent aussi aux grandes fêtes de la musique et de la meilleure, à l'exception de Quimper qui ne connaît que le chant ecclésiastique et le cultive avec le plus grand soin.

Dans les diocèses, le clergé se dévoue à de nombreuses Scholae paroissiales.

Il n'a pas à lutter en général contre un engouement excessif pour la musique. En Bretagne, le plain-chant est toujours resté le vrai chant de l'église, la musique est l'exception, le tout est d'empêcher qu'elle s'écarte de son sublime modèle. L'âme bretonne populaire est restée imprégnée des mélodies grégoriennes et du plain-chant moderne qu'elle a toujours chantés et qui ont inspiré sa propre musique.

La Bretagne est très dignement représentée à ce Congrès par quelques-uns de ses excellents maîtres :

M. L'abbé Portier, maître de chapelle de la cathédrale de Nantes ; M. l'abbé Pirio, maître de chapelle de la cathédrale de Vannes ; M. l'abbé Ivry, organiste et professeur à la Psallete de la cathédrale de Rennes ; MM. Le Guennant, maître de chapelle et Collinet, organiste à la Basilique S. Nicolas, de Nantes.

Mais, après cette longue digression, revenons à notre maître de grammaire.

Son rôle paraît être assuré de nos jours par les instituteurs, les professeurs de lettres dans les séminaires et collèges.

Pour le français, ils pourraient peut-être exiger de leurs élèves une meilleure diction préparant l'exécution des cantiques dont les paroles sont le plus souvent inintelligibles.

Pour le latin, il en va autrement. Les instituteurs libres ne font plus lire le latin, comme le faisaient les Frères ; quand

aux professeurs, ils ne pourraient qu'insister (et ce sera déjà bien beau) sur l'accent, tant que la prononciation du latin classique restera « à la française ». Mais les programmes sont si chargés.

C'est donc en fait au directeur de Schola, au maître de chant qu'il appartient de joindre à la formation de la voix, la formation des sons, c'est-à-dire d'obtenir des élèves l'émission des voyelles, puis l'articulation des consonnes (au besoin avec des *e* muets), enfin la prononciation des mots formés de syllabes reliées et vivifiées par l'accent, en un mot : une bonne diction, et cela tant en latin qu'en français où le plus souvent les rimes féminines sont dans le chant ou indûment exagérées ou complètement supprimées. C'est à lui d'expliquer et d'obtenir l'exécution de cet accent latin, ne consistant pas tant dans un effort de la voix que dans un élan suivi d'une atténuation marquée des syllabes suivantes qui donne une si grande douceur à la mélodie grégorienne.

Quelques-uns semblent croire qu'il disparaît dans la rythmique Solesmienne, il n'en est rendu qu'indépendant, et s'il était bien fait, il donnerait à l'accompagnateur la liberté qu'il réclame, en ne l'obligeant pas à le souligner pour le faire exécuter. L'accent garde toujours ses droits. Amplifié dans la musique, il y devient une source intense d'expression : la douceur des finales permet dans la polyphonie de percevoir mieux les dessins mélodiques et l'entrée des voix.

Au sujet des voyelles, qu'il me soit permis de faire la remarque suivante :

Bien souvent, nos instituteurs grégoriens les plus zélés, (ils le sont tous) et leurs élèves, lorsqu'ils interprètent des chants avec la prononciation romaine, semblent oublier que celle-ci a été provoquée par les plus fervents apôtres du chant grégorien dans le but d'en rendre possible toutes les délicatesses : l'exécution des vocalises et spécialement des notes liquescentes. Ils négligent ce qui est *essentiel* pour les bien rendre : le détachement complet, *avec leur son propre et clair*, des voyelles dont les notes liquescentes accompagnent les consonnes nasales qui les suivent. On peut, en effet, chanter du chant grégorien sans « ous » et sans « tch », mais jamais il ne sera bien rendu si l'on prononce à la française : *an. en, in, on, am, em, au, eu*, lorsqu'il y a des vocalises et surtout



des notes liquescentes qui viennent réclamer la pureté des sons des voyelles et la vibration des consonnes.

Dans les diocèses qui ont adopté la prononciation romaine, d'aucuns prononcent très bien en lisant, mais pas en chantant (!), d'autres articulent directement la diphtongue nasale *an, en*, au début d'une vocalise, quitte à faire vibrer l'*n* à la fin, selon l'accent du Midi.

Les personnes à qui l'on fait des remarques à ce sujet, n'en distinguant pas l'importance, vous répondent « qu'on ne peut pas se mettre tout de suite à toutes les règles de la prononciation romaine, que cela viendra peu à peu... »

Pour le moment, elles vous servent des *tch*, même des *s* durs, avec des « *ous* » et des « *oum* » retentissants, mais sans pratiquer aucune espèce d'accent. Elles vous diront *inntaindé tcheloum, tchernoui, San-ctus, potainss, angelous, Deouss* (comme des housses) *tantoum, documaintoum, Jesoum*, quelques-uns diront même (sans compter celles qui n'entendant plus « *om* », disent *Jesume*). Mais toutes disent *Saimper*. Peut-être songent-elles au Pape et leur semble-t-il que pour lui plaire, elles n'ont qu'à imiter des particularités quelconques de son langage, oubliant (ou ignorant) que c'est le chant grégorien qui causa la réforme de la prononciation « afin, disait Pie X, que les mélodies soient reproduites dans l'exécution de la manière dont elles furent artistement conçues à leur origine » (1), si elles ne vont pas jusqu'à prendre la prononciation en « *ous* » pour le grégorien lui-même.

Dès lors, la première chose à faire dans la réforme de la prononciation est de s'occuper des règles qui touchent au chant, c'est-à-dire qui concernent les voyelles, car c'est sur ces « voix » que l'on chante : c'est sur elles que la voix réalise les vocalises de sa formation, les neumes et iubilus de l'exécution grégorienne.

On fera donc remarquer aux élèves cette pureté constante du son à donner aux voyelles *a, é* ou *è, i, o, u*, qui devront être toujours proférés avec leur timbre propre, sans tenir compte de la consonne nasale ou de la voyelle qui pourrait les suivre.

Et l'on se prend parfois à regretter, pour faciliter cette exécution, certains vieux manuscrits qui portaient *Sa...nctus*, alors que l'impression typographique actuelle *San-ctus* incite

(1) Lettre à l'Archevêque de Bourges, 1912.

davantage à la nasalisation, de même que ces livres orientaux où la voyelle était répétée à chaque distinction : *Sa...a...a...nctus*, ce qui aurait aussi son utilité pour les vocalises où la consonne ne doit s'entendre qu'à la dernière note.

*Christu...u...us.*

*Dominu...u...us.*

*Melchisede...e...ech.*

Il me semblerait désirable que cette règle essentielle mais si négligée des voyelles ait sa place dans tous les tableaux de prononciation romaine à l'article *voyelles* (I).

Et non pas seulement à l'article *consonnes*, où on lit : M. N., ne se « nasalisent pas » ou « doivent vibrer. » Cela disparaît au milieu des autres règles des consonnes, de moindre importance, alors qu'il s'agit surtout de la liberté donnée à la voyelle, au timbre propre qu'elle doit garder, indépendamment des consonnes qui la suivent, et non pas uniquement de la vibration de la nasale.

— Je demanderais également une place à l'article *voyelle* pour la semi-voyelle *j* prononcé *i long* qui fait souvent l'objet d'une liquescence dans le chant.

Là aussi une impression typographique *eius, cuius*, simplifierait bien les choses.

A ces deux règles, on joindra celle de la prononciation *u = ou*, s'il est permis de le faire, car il n'y aurait peut-être pas d'inconvénients à ce que la première règle (sinon la seconde) fussent introduites *ratione cantus*, même dans les diocèses jusqu'ici rebelles à la prononciation romaine.

Ces règles concernant l'accentuation et les voyelles forment ce que l'on pourrait appeler les règles de la prononciation latine du chant grégorien.

Ce sont en même temps les règles adoptées chez tous les peuples pour la prononciation du latin : elles ont ainsi un caractère de catholicité, d'universalité : elles sont également admises sans conteste par les savants partisans de la prononciation antique. Enfin, elles sont même communes à presque toutes les langues européennes.

Elles constituent ce qu'il y a de plus classique comme aussi de plus gracieux dans la prononciation italienne.

---

(1) Il en est ainsi dans plusieurs *Manuels* et dans l'ordonnance du Cardinal de Rouen (P<sup>t</sup> Maîtrise, août 1919.)

Si donc nous voulons nous en rapprocher, d'abord, c'est par les beaux côtés qu'il lui faut ressembler.

On pourra aborder ensuite les particularités de la prononciation italienne du latin qui se manifestent dans les règles des consonnes, règles variables selon les temps et les pays, contemporaines de la formation du chant grégorien, mais affectant son exécution à un degré bien moindre que celle des voyelles.

C'est ainsi que sera réalisé le désir de Pie X « que la prononciation de la langue latine se rapproche de plus en plus de celle qui est usitée à Rome. » (1).

Dans les leçons ultérieures, le maître parlerait utilement du phrasé, des membres de phrases avec leurs accents principaux, initiant les élèves à la lecture et à la psalmodie.

Dans les séminaires, on ne négligerait pas d'instruire les futurs prêtres du « *cursus* » des oraisons, des cadences des lectures : Epîtres et Evangiles si souvent sacrifiés.

Enfin, si le peuple doit prendre part au chant, pourquoi ne lui donnerait-on pas à l'Église même, le résumé des règles de la prononciation romaine lui expliquant *pourquoi* ce changement, *comment* le chant grégorien n'est qu'un retour à l'ancien chant traditionnel, comment même certaines formes de la prononciation italienne ont été usitées dans le vieux français (2).

C'est à la suite de ces explications que l'on pourra inviter les fidèles à s'unir doucement aux voix du chœur, de la Scola, comme aussi à en suivre les mouvements (debout, à genoux, assis) durant les offices solennels.

En agissant ainsi dès le début, on eût évité bien des malentendus, sinon des mécontentements suscités par cet « *ous* » que *seuls* les fidèles ont remarqué et qui les a quelquefois indisposés contre le chant grégorien, identifié par eux avec la nouvelle prononciation.

Ce sont des détails, dira-t-on, mais ils ont leur importance. Rien ne doit sembler petit, rien ne doit sembler difficile

---

(1) Lettre citée.

(2) Champ (de campum), cheval (de caballum) se prononçaient tchamp, tcheval, au XII<sup>e</sup> siècle : on disait aussi djent, ardjent pour gent, argent. *Majorem* a donné maior, maire. Les éditions du XVII<sup>e</sup> s. sont sans J. On écrivait Hiéru-salem. Les patois de l'Ouest ont conservé pour au la prononciation aou.

lorsqu'il s'agit des paroles sacrées, de la Sainte Liturgie, de la louange divine, de cette « œuvre de Dieu » qui, nous dit S. Benoit, doit occuper la première place.

*Nil operi Dei praeponatur*

J. DE GUENYVEAU.

---

XX

**L'Ecole Pontificale  
de Musique Sacrée à Rome**

PAR

**Mgr L. GLORIEUX**





## L'ÉCOLE PONTIFICALE

### DE MUSIQUE SACRÉE A ROME

---

En 1887, par ordre de Léon XIII, le P. Angelo de Santi était appelé à Rome pour écrire dans la Revue des Pères Jésuites, la *Civiltà cattolica*, une série d'articles sur la réforme de la musique sacrée suivant les principes de l'Eglise. En 1889, plein de confiance dans la bienveillance du Pape, il soumit pour la première fois à Léon XIII le projet de fonder à Rome une Ecole internationale de musique sacrée ; il était clair que si la propagande pour la presse était d'une utilité fondamentale, il ne convenait pas moins de préparer des maîtres pour répandre les bonnes idées et les mettre en valeur dans la pratique.

Léon XIII fit très bon accueil à la proposition ; il se montrait disposé à fonder l'Ecole, mais beaucoup de difficultés l'en empêchèrent. Elles provenaient presque toutes de l'opposition que rencontrait à Rome toute tentative de réforme en cette matière. Léon XIII lui dit alors : « Cherchez avant tout à répandre les idées, à gagner à cette cause si juste les « maestri » et les personnages influents, et puis nous mettrons la main à l'Ecole ; autrement, l'opposition l'étouffera dans sa naissance. »

Il ordonna donc de lui reparler de ce projet quand le temps serait devenu plus favorable. Mais plus la *Civiltà cattolica* menait la campagne de réforme, et plus l'opposition était vive. Ce furent des années de luttes, où le P. de Santi eut bien à souffrir. « Léon XIII, dit le P. de Santi, me soutint toujours, profondément persuadé de la bonté de la cause. » Un peu à la fois la lumière se fit, le mouvement prit de l'extension à Rome et en Italie. Quand Pie X monta sur le trône

pontifical, le terrain était suffisamment préparé. Le *Motu proprio* du 22 novembre 1903 consacra pour toujours les principes qui étaient propagés depuis des années, et il imposa énergiquement en pratique la restauration du chant grégorien et la réforme de la musique sacrée dans le monde entier.

En octobre 1909, le P. de Santi était nommé président général de l'Association italienne de Sainte-Cécile. Ce n'était plus en son nom personnel et tout privé, mais en vertu de sa charge qu'il pouvait désormais proposer le rêve qu'il caressait depuis vingt ans, et dont il considérait la réalisation comme un devoir : fonder à Rome une Ecole supérieure de musique sacrée, destinée principalement au clergé d'Italie et de l'étranger, mais sans exclusion des laïques, dont le but serait de fournir les moyens d'une instruction et d'une formation solide, avant tout dans le chant grégorien qui serait la matière principale et fondamentale, puis dans la composition sacrée, et dans l'orgue ; en un mot, former d'excellents maîtres de chapelle.

Le projet pouvait se recommander des exemples déjà existants des Ecoles supérieures de musique sacrée de Ratisbonne en Bavière, de Malines en Belgique, de l'Ecole de Saint-Gervais, à Paris.

Il y avait aussi les vœux des Congrès italiens, qui, depuis des années réclamaient avec insistance une Ecole de ce genre pour l'Italie. Enfin Pie X disait lui-même, au paragraphe 28 du *Motu proprio* : « Qu'on s'applique à soutenir et à développer de la meilleure façon les Ecoles supérieures de musique sacrée, là où elles existent ; que l'on veuille bien concourir à en fonder, là où il n'y en a pas encore. Il est trop important que l'Eglise puisse pourvoir par elle-même à l'instruction de ses maîtres de chapelle, de ses organistes, de ses chantres, suivant les vrais principes de la musique sacrée. » L'approbation et l'appui du Souverain Pontife étaient assurés, il était énergiquement décidé à faire respecter son *Motu proprio* dans toutes ses parties.

Pie X, en effet, accueillit le projet avec une vraie satisfaction. Mais il fut arrêté par une grave difficulté : il n'y avait pas de ressources financières pour une telle institution. Tous les fonds alors disponibles servaient à l'œuvre grandiose des séminaires régionaux d'Italie. Pie X méditait d'ériger à Rome même un nouveau séminaire, comme ce

fut fait peu après. « Je suppliais le Saint-Père, raconte le P. de Santi, de me permettre d'ouvrir l'École, en me reposant uniquement sur la Providence. Cette fondation, je le lui promis, ne viendrait jamais grever le budget déjà si lourd du Saint-Siège ; ce serait le résultat des dons généreux des pieux catholiques, auxquels je demanderais directement de constituer le fonds de dotation et de maintenir l'institution. Pie X approuva le projet de grand cœur et donna enfin le consentement depuis si longtemps désiré. »

C'est le 4 janvier 1911 que s'ouvrit l'École, en deux petites chambres de la maison des Fils de l'Immaculée, via del Mascherone, près le palais Farnèse. Bien que son berceau fût pauvre et étroit, elle naissait vigoureuse. Le personnel enseignant était prêt depuis longtemps, et se composait de maîtres fort distingués. Les programmes d'études avaient été élaborés avec le plus grand soin et en toute compétence. On ne vit pas manquer les élèves : dès le premier jour, ils étaient dix-huit ; leur nombre monta jusque trente. Ils étaient de diverses nationalités, italiens cependant pour le plus grand nombre, presque tous prêtres, envoyés par leurs évêques.

Le succès de la première année fut tel que le Pape en fut pleinement satisfait. Le 4 novembre 1911, au début de la seconde année scolaire, il donnait le bref *Expleverunt*, bref d'éloge et d'approbation du nouvel Institut. Il y déclarait publiquement qu'il entendait le porter à son entière perfection, si les catholiques venaient en aide à son auguste pauvreté en lui fournissant les moyens. « Nous avons la confiance de voir affluer les souscriptions des pieux catholiques, qui nous donneront ainsi les moyens de fonder d'une manière stable, malgré la gêne où nous sommes réduits, l'École supérieure de musique sacrée, et de lui assurer une existence vigoureuse, comme nous le désirons. »

L'École continuait à se développer toujours : chaque année apportait des résultats consolants. Pie X en fut si content que le 10 juillet 1914, par un rescrit de la Secrétairerie d'Etat, il l'honorait du titre d'*École pontificale*, et lui accordait la faculté de décerner, au nom du Saint-Siège, des diplômes authentiques de licence et de « maîtrise » dans les diverses branches enseignées ; il exprimait en même temps le vœu que l'École « après les fruits consolants qu'elle avait déjà

produits dans la brève période de son existence, *quasi lux splendens procedat et crescat usque ad perfectum diem*, comme une lumière resplendissante, marche et grandisse jusqu'au jour parfait. »

Le souhait de Pie X se réalisait : les souscriptions étaient venues ; elles donnèrent à l'Ecole une première base financière, modeste mais solide. Le Pape accueillait ces offrandes avec reconnaissance. Le 9 octobre 1912, il voulut écrire de sa propre main le précieux autographe qui accorde aux bienfaiteurs la bénédiction apostolique : « A nos chers fils les bienfaiteurs de l'Ecole supérieure de musique sacrée à Rome en souhaitant que le Seigneur les récompense largement avec les grâces réservées à ceux qui contribuent à rehausser la splendeur des fonctions saintes et à mieux louer son saint nom, nous accordons de tout cœur la bénédiction apostolique. »

C'est une bienveillance au moins égale que l'Ecole a rencontrée auprès de S. S. Benoît XV. Dès la première audience qu'il donna aux supérieurs de l'Institut le 23 septembre 1914, il déclara qu'il considérait l'Ecole « comme un héritage très cher de son saint prédécesseur, et qu'il la soutiendrait et encouragerait de toutes façons, pleins de confiance, comme Pie X, que la Providence ferait sans aucun doute trouver les moyens nécessaires. »

Le soir du 22 novembre 1914, en la fête de Sainte-Cécile, une formidable explosion de gaz démolissait complètement la partie de la maison où avait été hospitalisée jusque-là l'Ecole ; meubles et instruments d'études étaient perdus. Un orgue magnifique était entièrement détruit. Benoît XV montra la générosité d'un souverain ; non seulement il répara tous les dommages, en ordonnant à ses frais la construction d'un nouvel orgue, mais il assigna à l'Ecole un nouveau logement. C'est celui où elle se trouve actuellement, dans l'antique palais de l'Apollinaire, jusque-là occupé par le Séminaire romain qui venait d'être transféré à Saint-Jean-de-Latran ; l'Ecole reçut du Pape la grande salle historique de Grégoire XIII avec l'appartement qui l'entoure. Benoît XV déclarait que « l'Ecole ne devait plus continuer à vivre à l'étroit comme une catacombe, et que pour bien travailler il fallait de l'espace, de l'air et de la lumière. » Grâce à la munificence du Pape et à la générosité d'autres bienfaiteurs,



L'Ecole est aujourd'hui installée dans un cadre qui convient à une institution pontificale, quoique beaucoup de choses manquent encore.

Le 7 mai 1915, toute l'Ecole était reçue en audience solennelle. Le Saint-Père exhorta tous les membres présents « à s'employer de toutes leurs forces pour que l'Ecole marche avec constance dans la voie où elle s'est engagée, qu'elle se développe, se perfectionne chaque jour davantage, qu'elle se montre de plus en plus digne des nobles traditions des institutions pontificales de Rome. » Il ajoutait : « Nos encouragements se sont limités jusqu'ici à mettre l'Ecole dans un local plus ample et plus convenable : nous espérons pouvoir contribuer, en des temps meilleurs, à lui donner plus d'impulsion encore et un développement plus vigoureux. »

Par une lettre du 9 septembre 1915, S. Em. le Cardinal Gasparri, secrétaire d'Etat de Sa Sainteté, en louant l'Ecole, disait au P. de Santi : « Dans la mesure que permettra la gêne croissante du Saint-Siège, l'auguste Pontife sera heureux de concourir durant cette année nouvelle à l'accroissement et à la splendeur progressive de cette Ecole si opportune, pour qu'elle soit à même d'atteindre pleinement la fin que s'était proposée son regretté fondateur, et qu'elle réponde ainsi à la bienveillance pontificale non moins qu'à l'attente de toute l'Eglise. » \*

Conformément au désir exprimé par Pie X dans le Bref d'approbation, il s'était fondé à New-York, par l'initiative de l'illustre écrivain et compositrice qu'est M<sup>me</sup> Cabok Ward, l'*Auxiliary Committee to the Pontifical Institute of Sacred Music*, avec le double but de recueillir des souscriptions pour le fonds de dotation de l'Ecole et d'entreprendre dans les Etats-Unis une propagande sérieuse pour la restauration de la musique sacrée. Le 31 janvier 1916, à l'occasion d'une de ces offrandes, le Saint-Père, par l'entremise de S. Em. le Cardinal Gasparri, exprimait à M<sup>me</sup> Ward sa haute satisfaction pour la constitution de ce comité, auquel il souhaitait une rapide extension en accordant à tous ses membres la bénédiction apostolique.

Dans une autre lettre adressée le 25 juillet 1916 au P. de Santi, Mgr Tedeschini, substitut de la Secrétairerie d'Etat, lui disait au nom du Pape, à propos de nouvelles subventions : « Sa Sainteté a remarqué que, parmi les bienfaiteurs,

se distingue l'*Auxiliary Committee* de New-York. Il se plaît à voir en ces offrandes le témoignage d'un zèle ardent pour le décorum et la majesté du culte liturgique en même temps que l'hommage d'une dévotion filiale au Pape, dont on comprend et seconde ainsi les désirs. »

Laissons d'autres manifestations de l'auguste et paternelle bienveillance de Benoît XV, pour nous arrêter à l'allocution très importante qu'il prononçait en une autre audience solennelle, le 5 mai 1918. Il daignait y répéter qu'il voyait dans l'École pontificale de musique sacrée « un précieux héritage de son prédécesseur. » Il ajoutait : « Nous nous sentons obligé de faire grand cas du principal moyen que Pie X, de sainte mémoire, nous a laissé entre les mains, pour poursuivre l'œuvre de la réforme de la musique sacrée, qu'il a si sagement entreprise. » Il continuait en notant que l'École doit être, à Rome, un centre artistique auquel se rattache tout ce qui regarde la musique sacrée, et d'où parte la propagande, non seulement dans Rome, mais dans toute l'Eglise. Il se félicitait de voir devant lui le groupe nombreux de ses élèves et auditeurs, et il disait : « Ainsi ils pourront avec plus de connaissance pratique répandre ce qu'ils ont appris, en prouvant avec zèle dans leurs diocèses cette admirable restauration de la musique sacrée que voulut Pie X, de vénérée mémoire, dans son magistral *Motu proprio*. » Le chœur de l'École, formé de plus de cent trente voix, avait exécuté le grandiose Motet de Palestrina : *Dextera Domini fecit virtutem, Dextera Domini exaltavit me ; non moriar, sed vivam et narrabo opera Domini*. Le Pape appliqua ces paroles à l'École. « C'est en toute sincérité et avec élan que l'École peut redire : *Non moriar*. Mais il est facile de comprendre qu'à cette conviction doit répondre, de notre part, la décision de continuer à assurer le développement de votre Institut. Eh bien ! nous sommes heureux de l'affirmer : nous ne laisserons jamais s'affaiblir en nous cette volonté, qui nous a inspiré jusqu'ici. Nous accueillerons toutes les formes qui nous paraîtront les plus aptes à témoigner toujours plus notre bienveillance envers l'École de musique sacrée déjà si florissante. » Il avait encore en ce moment un souvenir pour les bienfaiteurs de l'École : « Il nous est agréable d'exprimer aussi publiquement les sentiments de notre reconnaissance pour les généreux bienfaiteurs de l'Institut, et spécialement

pour le comité de New-York, établi dans les Etats-Unis, afin d'achever la fondation de notre Ecole pontificale. »

Enfin, le 16 juillet 1919, pour couronner tous ses encouragements au moment où l'Ecole entre dans la dixième année de son existence, le Pape envoyait au Président l'autographe suivant : « Nous avons souverainement à cœur l'Ecole supérieure de musique sacrée de Rome, parce que s'appliquant à former des maîtres de chapelle, des organistes, des chantres, répondant aux prescriptions sages et sacrées de l'Eglise, elle contribue aussi exactement que possible à procurer le décorum et la sainteté des fonctions liturgiques ; c'est donc notre vif désir que cette Ecole, pour le plus grand honneur de Rome, de l'art et de l'Eglise, réalise ces progrès, que les traditions vénérables du chant sacré, la sublimité des rites ecclésiastiques, l'esprit de la sainte Eglise et la volonté des Papes, font considérer comme la noble fin de cette institution providentielle. C'est pourquoi à toutes les personnes qui, par leurs encouragements, leur action, leurs subventions concourront à la réalisation d'un si digne résultat, nous accordons de toute notre âme la bénédiction apostolique. — Du Vatican, 16 juillet 1919, Benoît, XV Pape. »

Pour tout ce qui regarde la formation artistique des élèves, l'Ecole atteint rapidement son entier développement dès la première année. Il ne serait pas possible d'ajouter aujourd'hui d'autres matières aux programmes, sans écraser les étudiants et compromettre par un excès d'abondance leur profit réel. Ces programmes ont été confirmés et perfectionnés par l'expérience quotidienne de neuf années d'existence.

Il y a trois cours fondamentaux :

a) Le cours de chant grégorien, qui comprend l'exécution pratique des mélodies grégoriennes, la théorie scientifique des modes et du rythme, la paléographie, l'esthétique et l'histoire du chant grégorien, l'histoire de la liturgie, la législation liturgique avec un ample commentaire du *Motu proprio* de Pie X :

b) Le cours de composition sacrée embrassant l'étude de l'harmonie, contrepoint, fugue, accompagnement du chant grégorien, composition proprement dite dans le style classique et moderne, à voix seules ou avec accompagnement d'orgue ou d'orchestre ; on y a ajouté un cours spécial d'instrumentation et de composition libre dans le style des « oratorio » et de la musique religieuse de concert ;

c) Le cours d'orgue, qui est divisé en deux sections : l'une, complémentaire, forme les organistes d'église ; l'autre, principale, s'adresse à ceux qui veulent devenir des virtuoses.

Il y a, en outre, des leçons adjointes : histoire générale de la musique et des formes musicales, lecture critique des compositions sacrées modernes les plus en vogue ; école de solfège et d'écriture musicale, école de pédagogie pour l'enseignement du chant, spécialement aux enfants.

Depuis 1915, sont institués deux cours d'été, d'harmonie et d'orgue, au profit des étudiants qui passent à Rome leurs vacances. De plus, durant toute la guerre, il y eut des cours du soir de chant grégorien, d'harmonie et d'orgue, pour les prêtres soldats en résidence à Rome. Ces cours ont été bien fréquentés.

Pie X avait voulu que l'Ecole, dès sa fondation étendit son action, autant que possible, sur les divers collèges, séminaires et établissements ecclésiastiques de Rome. C'est pour secondar ces vues qu'on fournit aux étudiants les moyens d'assister aux leçons d'histoire liturgique, et qu'on institua pour eux deux cours publics gratuits, l'un d'exercices esthétiques de mélodies grégoriennes, l'autre d'exercices esthétiques de polyphonie vocale ancienne et moderne. Ainsi tous sont en mesure d'apprendre avec uniformité l'interprétation régulière des mélodies grégoriennes et de la polyphonie classique, particulièrement de l'antique Ecole romaine. Ces cours spéciaux ont été toujours fréquentés par un grand nombre de séminaristes et d'étudiants de toute nationalité. Ils forment la section chorale ou encore le grand chœur de l'Ecole pontificale. Ils ont eu chaque année l'occasion de montrer leur valeur dans de grandes et importantes exécutions sacrées et académiques, tantôt dans la grande salle de l'Ecole, tantôt dans des églises, et même au Vatican, devant Pie X et devant Benoît XV. Ce fut chaque fois aux vifs applaudissements du public et des connaisseurs.

Si l'Ecole, comme on l'a dit, en ce qui concerne la partie substantielle de l'enseignement, n'a rien à ajouter aux buts qu'elle s'est proposés dès le début, et à la formation de ses élèves, mais peut seulement se perfectionner, elle reste toujours capable d'un plus large développement extérieur, qui lui permettrait d'étendre son rayon d'action et de devenir vraiment ce centre artistique pour la musique sacrée, désirée



par Pie X et le Pape actuel, non seulement pour le plus grand bien de Rome et de l'Italie, mais aussi des autres nations.

L'École a tout ce qui est strictement nécessaire pour les besoins de l'enseignement et de l'étude : instruments de musique, bibliothèques, archives. Mais les locaux qui encadrent la magnifique salle académique sont déjà trop restreints ; ils ne sont plus suffisants pour les nécessités toujours croissantes de l'École. Le guerre ne permettait point d'agrandissements, parce que le reste du palais était occupé par des administrations militaires. On peut espérer obtenir de nouveaux locaux, dès que tout sera réorganisé.

Mais cela ne suffit pas. Si l'on veut atteindre pleinement le but fixé du premier jour, et que le manque de moyens et les désastres de la guerre ont fait reculer, voici quelques points qui assureraient le complet développement de l'École :

1° Le nombre des élèves ordinaires, inscrits chaque année, dans les circonstances actuelles, ne peut dépasser la trentaine, au maximum quarante. Pour en admettre davantage, il faudrait non seulement d'autres locaux, mais aussi un personnel enseignant plus nombreux, et une plus grande quantité d'instruments à la disposition des élèves, notamment dans les classes d'orgues fort fréquentées.

2° Il serait nécessaire que l'École pût accorder un certain nombre de bourses, au bénéfice des étudiants, particulièrement des ecclésiastiques, qui promettent d'excellents résultats, mais qui n'ont pas de moyens suffisants pour vivre à Rome.

3° Il faudrait aussi qu'à l'École fut annexée une pension ecclésiastique, où les étudiants prêtres pourraient se loger convenablement, et trouver tout le confortable nécessaire pour leurs études ; ils pourraient y recevoir, en plus des leçons de l'École, une formation spéciale à la vie liturgique.

4° L'École devrait fonder un collège d'enfants chanteurs ; instruits et formés à la discipline par les maîtres de l'École et suivant ses méthodes, ils feraient partie de la section chorale pour l'exécution des morceaux de polyphonie classique à voix mixtes. Diverses tentatives ont été faites, en ces dernières années, pour agréger à l'École, des enfants pouvant chanter ; on les avait recueillis au hasard, ou ils venaient d'autres établissements. Ces essais n'ont pas donné de bons résultats, et on y a perdu de l'argent et du temps.



5° La direction de l'École désirerait vivement que, dans une église de Rome, bien fréquentée, on pût célébrée chaque dimanche la messe solennelle, avec l'exécution de tous les morceaux grégoriens et un choix de polyphonie classique. Les exécutions seraient faites par une section chorale spéciale, formée de ce collège d'enfants, des élèves et d'amateurs de bonne volonté. Les élèves de l'École seraient ainsi perpétuellement tenus en haleine par des exercices pratiques ; et le public trouverait des modèles d'exécutions liturgiques vraiment dignes de la maison de Dieu.

6° Aux cours déjà établis pour les adultes, on voudrait adjoindre une école spéciale de piano et de chant, pour les enfants de bonnes familles. Les désirs qui ont été souvent exprimés en ce sens, garantissent à cette école un succès assuré.

7° Pie X désirait que l'École propageât la restaunt et de la musique sacrée non seulement par l'enseignerment de bonnes exécutions, mais aussi par la presse. C'est pour se conformer à ce désir que, dès le début, l'École adopta pour revue la *Rassegna Gregoriana*. La guerre en a fait suspendre la publication. Il serait bien utile que l'École eût de nouveau sa revue à elle, indépendante de tout éditeur, et qu'elle pût lui assurer une longue diffusion.

On avait aussi commencé une publication périodique de bonnes compositions sacrées pour petits chœurs ; elle s'appelait : *Sursum Corda*. Elle avait eu trois numéros quand la guerre éclata et la fit taire.

Enfin on aurait le vif désir d'entreprendre une autre publication de grande importance, et de haute valeur artistique. Il s'agirait d'éditer une série de compositions classiques, des grands maîtres des seizième et dix-septième siècles, qui se trouvent encore inédits dans les riches archives musicales de Rome et de l'Italie. Cette entreprise fera grand honneur à l'École, et serait pour l'art d'une utilité inappréciable. Il y faut des fonds spéciaux pour les dépenses d'impression et de collaboration.

Tout ce développement extérieur, qui aurait une si grande portée, ne serait pas difficile à réaliser, s'il y avait les fonds nécessaires. Depuis neuf ans qu'existe l'École, son fondateur, le P. de Santi, a dû faire des prodiges pour assurer sa vie. Les difficultés des premiers moments étaient surmontées,

lorsque éclata la guerre, au moment où l'École, honorée du titre de pontificale, trouvait une sympathie toujours plus large. Aussi, jusqu'à cette heure, n'a-t-on recueilli qu'une faible partie du fonds de dotation indispensable pour maintenir l'École dans une situation restreinte.

Les fondateurs et directeurs mettent leur confiance dans la Providence ; c'est elle qui excitera les catholiques à seconder les vœux si souvent exprimés par Pie X, et répétés par Benoît XV, avec une si paternelle bienveillance. L'École pontificale de musique sacrée est propriété du Saint-Siège. Les fonds versés restent entre les mains du Pape ; ils sont déposés au Vatican et administrés par le Saint-Siège. C'est en ce sens qu'on a dit qu'elle ne doit pas être une charge pour le Pape, mais un don des catholiques qui voudront donner son plein épanouissement à une institution n'ayant d'autre but que la gloire de Dieu, la splendeur du culte liturgique, le vrai progrès de l'art sacré et l'honneur du pontificat romain.

MGR. LOUIS GLORIEUX.

---



261  
XXI

**L'École interdiocésaine  
de Malines  
et la musique d'Eglise**

PAR

**M. l'Abbé VAN NUFFEL**

Délégué de son Eminence le Cardinal Mercier





263

L'ÉCOLE INTERDIOCÉSAINE  
DE MALINES  
ET LA MUSIQUE D'ÉGLISE

---

Quand j'ai pris connaissance du programme de ce Congrès de musique religieuse, j'ai éprouvé la vive satisfaction de constater qu'il avait été conçu sur un plan aussi vaste et dans des vues aussi larges. Voilà, me suis-je dit, voilà un programme qui répond fidèlement à l'esprit du *Motu proprio*.

En effet, des journées spéciales sont consacrées à l'art grégorien, — à l'école polyphonique romaine, — à la polyphonie religieuse moderne ; — le programme embrasse tous les domaines de l'art musical sacré et s'inspire de la parole de Pie X revendiquant comme un bien propre de l'Église « tout ce que le génie humain a su trouver de beau et de bien dans les cours des siècles, à condition que les règles liturgiques soient toujours respectées. » (1)

Je me permets de féliciter les membres du Comité d'avoir conçu l'idée hardie de tenir, au lendemain de la guerre mondiale, un Congrès consacré exclusivement à la musique religieuse. En ce moment où toutes les énergies convergent vers le relèvement de la Patrie, vers la reconstruction des cités et des villages, des édifices et des temples détruits, il ne fallait pas que les catholiques oublient les intérêts de l'art religieux, s'il est vrai que celui-ci constitue un des facteurs les plus puissants du relèvement du peuple.

MM., j'ai accepté de grand cœur l'invitation que m'a faite

---

(1) Motu Proprio.

le Comité du Congrès, de présenter ici un rapport sur l'École interdiocésaine de Musique sacrée de Malines. J'ai la confiance qu'il peut en résulter quelque bien, si je vous fais connaître et apprécier une institution qui, en Belgique, a une importance capitale pour les intérêts de l'art musical sacré.

L'Institut de Musique sacrée date de 1879 ; il fut fondé, sous la haute protection du Cardinal Dechamps, archevêque de Malines, et des évêques de Belgique. Jacques Lemmens en fut le premier directeur. Actuellement encore, l'Institut est appelé communément « l'École Lemmens », en mémoire de son illustre fondateur. Il était, en effet, comme compositeur et surtout comme virtuose, un homme de grande valeur. Il était le premier organiste de son pays, et jouissait, à ce titre, d'une réputation mondiale. Professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles, il y forma les Guilmant et les Widor, célèbres organistes, dont la Belgique autant que la France a le droit d'être fière.

C'est à la fin de sa carrière que Lemmens songea à fonder une école de musique religieuse. Dans cette entreprise, il fut aidé par quelqu'un qu'il faut citer en première ligne quand il s'agit des origines de l'Institut : c'est le chanoine Van Damme. Car, c'est bien de lui qu'émanait la première idée de la création d'une école professionnelle pour la formation des musiciens d'église, et cette idée décida Lemmens, établi à Londres, à consacrer les dernières années de sa vie à une œuvre à la fois artistique, religieuse et nationale.

Au point de vue de l'histoire de la musique sacrée, rien n'est intéressant comme la lecture des premières livraisons de la revue « Vade mecum » de l'organiste, où le chanoine Van Damme, de concert avec Gevaert, le célèbre musicologue, et ancien directeur du Conservatoire de Bruxelles, publiait des articles sur l'accompagnement et le système tonal du plain-chant. Les accompagnements du plain-chant publiés plus tard par les professeurs de l'Institut Lemmens sont basés sur les mêmes principes. Il est incontestable que ces accompagnements très répandus en Belgique et ailleurs ont rendu un service immense aux organistes, précisément parce qu'ils furent publiés à une époque où d'autres méthodes faisaient défauts, et que les notions

d'harmonie ou du plain-chant étaient quasi totalement inconnues.

A côté de l'Institut, il fut créé bientôt une revue spéciale, la « Musica sacra », destinée à faire partie intégrante de la Société de St-Grégoire. Dans la pensée des fondateurs, ces trois institutions n'en forment qu'une seule : la Société de St-Grégoire groupe en un faisceau les six sections diocésaines qui, néanmoins, ressortissent à leurs ordinaires respectifs ; la « Musica sacra » en est l'organe officiel ; l'Institut de Malines est son moyen d'action, l'instrument de travail à l'aide duquel elle peut réaliser son programme, c'est-à-dire former des musiciens, organistes et maîtres de chapelle, capables de soutenir et d'activer le mouvement. En plus, des écoles d'orgue et de chant furent créées dans tous les diocèses de Belgique, mais les meilleurs éléments nous furent confiés pour faire à Malines des études supérieures et complètes de musique.

Si les chanoines Van Damme et Lemmens ont eu le très grand mérite d'entreprendre l'œuvre de la restauration de la musique sacrée en Belgique, c'est le successeur de Lemmens, Tinel, — maître Tinel — qui a eu celui de lui faire produire les plus beaux fruits. Tinel, a formulé et réalisé un programme complet d'enseignement musical à donner à l'École. Ce programme a été conçu d'après un plan très vaste, au point que dans ses grandes lignes il a été conservé jusqu'à ce jour. Il a fallu tenir compte toutefois des progrès importants réalisés dans le domaine de la musique moderne.

Lors de l'inauguration solennelle des nouveaux locaux de l'Institut en 1903, l'épiscopat belge conféra à l'institution le titre d'« École épiscopale et interdiocésaine de musique religieuse ».

En ce qui concerne la nomination des élèves sortis de l'Institut, des mesures administratives furent prises en ce sens, que la préférence serait donnée aux organistes et maîtres de chapelle de l'Institut Lemmens, chaque fois que ceux-ci postuleraient des places, en concurrence avec les anciens élèves des conservatoires.

En 1906, lors des fêtes jubilaires de la Société de St-Grégoire, et du maître Tinel, son Éminence le Cardinal Mercier, dans un discours prononcé en présence de tous les évêques de Belgique, a magnifiquement synthétisé les grandes

idées directrices de l'École. « Vous êtes, disait-il, en s'adressant au maître, vous êtes l'homme des grandes idées, que votre école a rendues tangibles.

« La liturgie, dans son acception large, est l'ensemble des rites du culte extérieur public, dans son acception principale, la plus élevée; elle est la célébration du sacrifice eucharistique en laquelle se concentre la profession de notre foi chrétienne et catholique. La musique, le chant, destinés à rehausser la liturgie, seraient donc déplacés, dans le temple, ou du moins n'y seraient pas à leur place, s'ils ne remplissaient pas la condition essentielle posée par St-Thomas : aider l'âme à prier, en l'élevant à Dieu ». Le chantre, l'organiste dont la mission est de concourir aux cérémonies liturgiques, doivent être initiés à la liturgie, en avoir pénétré l'esprit, prier eux-mêmes, afin de pouvoir sans forfaire hypocritement à leur conscience, apprendre aux autres le chemin de la prière. » — Le Cardinal cita également cette pensée de V. d'Indy, extraite d'un article intitulé : « l'art en place et à sa place : » « Celui qui veut écrire de la musique d'église doit avoir la foi. Le créateur qui ne croit pas sûrement et profondément à ce qu'il veut créer, n'est pas digne du beau nom d'artiste. »

Vous vous serez plu à entendre ces belles paroles de notre Cardinal, au sujet de l'art sacré, dont il est le fervent admirateur.

Il n'est pas hors de propos, de vous dire combien Son Éminence le Cardinal Archevêque de Malines désirait assister à ces belles journées artistiques et liturgiques de Tourcoing. C'est son voyage en Amérique, arrêté depuis plusieurs mois, vous le savez, qui empêche Son Éminence de donner suite à votre invitation. Le Cardinal m'a autorisé à vous déclarer qu'il est de cœur parmi vous, qu'il bénit vos travaux et qu'il apprécie hautement votre excellente œuvre dont il espère voir rayonner jusqu'en Belgique les très heureux effets.

L'orientation et l'esprit propres de l'Institut s'étaient clairement dessinés, au moment où M. Aloïs Desmet, ancien élève de Tinel, et ancien professeur à l'Institut, succéda au maître, appelé aux fonctions de directeur du Conservatoire de Bruxelles et de maître de chapelle du Roi. Grâce à son beau talent, à sa mâle énergie, à son grand amour pour l'Ins-



titut et pour ses élèves, Desmet rendit, sous sa direction, l'École de Malines plus florissante que jamais. L'École comptait au-delà de 60 élèves, maximum qui n'avait pas été atteint jusque là, lorsque la guerre éclata. L'École de Malines en connut les vicissitudes. Heureusement, les bâtiments échappèrent aux bombardements que subit la ville de Malines, et le matériel resta intact. De ce côté, nous n'avons pas lieu de nous plaindre. Mais notre école interdiocésaine qui recrute ses élèves dans tous les diocèses de Belgique, devait pour ainsi dire complètement être désertée !

L'impossibilité ou l'invraisemblable difficulté des voyages, la cherté extraordinaire de la vie, ne permettaient pas aux élèves, à de rares exceptions près, d'avoir un appartement en ville. — D'autre part, on réorganisait les cours aux conservatoires de musique, et comme leurs élèves arrivent généralement de l'agglomération avoisinante, les difficultés de réouverture y étaient moins grandes qu'à l'Institut interdiocésaine de Malines.

Malgré ces contre-temps, le directeur Desmet avait réussi à grouper autour de lui une dizaine d'élèves, lorsque, inopinément, en pleine maturité de son âge et de son talent, il fut atteint d'un mal incurable qui devait rapidement l'emporter dans la tombe. L'Institut était frappé au cœur dans son organisation et sa vitalité. De plus, le corps professoral, à cause des circonstances de la guerre, avait été fort réduit. L'École de Malines allait périr, lorsque son Éminence le Cardinal Mercier prit des mesures spéciales pour la sauver. D'accord avec les évêques de Belgique, le Cardinal attacha sans retard un nouveau directeur à l'Institut, et lui permit de réorganiser les cours et de compléter le corps professoral.

Au début du 3<sup>me</sup> trimestre de 1918, près de 20 élèves s'étaient fait inscrire à l'Institut. Le jour de l'armistice on était 28, et nous venons de clôturer cette année scolaire avec le chiffre respectable de 46 élèves. Tout fait prévoir que la prochaine rentrée d'octobre sera très satisfaisante, et nous espérons atteindre le nombre normal d'inscriptions d'avant la guerre.

MM., cet exposé n'est qu'un bref résumé de l'histoire de notre Institut depuis sa fondation jusqu'à ce jour.



J'ai hâte de vous entretenir du programme même de notre École de musique. — L'éducation donnée à nos élèves a pour but la formation de l'artiste chrétien qui veut se consacrer au service de l'Église, dans les cérémonies liturgiques et musicales. A cet fin, il est donné aux élèves, outre l'instruction musicale, un enseignement régulier de la religion, de la liturgie et du latin. L'enseignement complet comprend les branches suivantes :

- Lecture musicale et théorie ;
- Lecture au piano d'œuvres pour cet instrument ;
- Lecture à l'orgue d'œuvres pour cet instrument ;
- Lecture à l'orgue de partitions chorales ;
- Chant grégorien, exécution et harmonisation ;
- Chant d'ensemble ;
- Harmonie ;
- Contrepoint et fugue ;
- Piano ;
- Orgue ;
- Transposition ;
- Improvisation ;
- Composition ;
- Histoire de la musique sacrée ;
- Religion ;
- Liturgie ;
- Latin.

MM., je me permets d'attirer votre attention sur la solidité du programme au point de vue de la technique — et en outre, d'une façon spéciale, sur le cours de plain-chant, envisageant à côté de l'harmonisation, l'étude approfondie de la théorie et de l'art d'interprétation de la mélodie grégorienne. Cette formation grégorienne, loin de nuire à leurs études ultérieures, complète avantageusement l'éducation artistique des élèves. Si la fonction propre des organistes n'est pas de chanter, il n'est pas moins vrai qu'il est fait appel à eux soit pour donner l'enseignement du plain-chant, soit pour diriger les jubés dans leur paroisse et ailleurs, — et dans cette matière aussi, il importe que les anciens élèves de l'École de Malines acquièrent de la capacité.

Finalement, l'accompagnement du plain-chant, si correct qu'il soit au point de vue de l'harmonisation, restera maladroit et défectueux si l'organiste ignore les nuances délicates

de la mélodie et surtout du rythme propre à la mélodie grégorienne.

L'éducation du musicien, formé à l'École de musique de Malines, resterait imparfaite, si elle négligeait sa formation esthétique dans le domaine de la musique sacrée. Au sortir de l'École, il importe que le jeune musicien ait une idée claire et saine de ce qu'est le « style musical d'église », tant en ce qui concerne la littérature d'orgue que la polyphonie religieuse. Question subtile et délicate, surtout en ces temps où, fatigués du style et de l'école céciliennes, les compositeurs de musique religieuse cherchent un style nouveau, et que la musique sacrée semble devoir entrer irrésistiblement dans une phase nouvelle !

L'art, en effet, n'a-t-il pas constamment évolué ? Les artistes d'autrefois n'ont-ils pas toujours été modernes ? « Ramenons donc la vie dans l'art religieux. La base même de la catholicité est son universalité. Osons embrasser d'un vaste regard le monde moderne ; disciplinons, canalisons les moyens d'expression, et nul ne niera pas que pour la beauté en particulier, notre doctrine ne soit une doctrine de vie ! Je veux que mon peuple prie sur de la beauté, a dit Pie X, — sans vie il n'y a pas de beauté. » (1)

N'ayons donc pas peur de familiariser les élèves avec les harmonies nouvelles en leur faisant connaître les œuvres des grands auteurs modernes. Il faut en tout cela de la prudence et de la réserve, mais il n'est pas moins vrai que ces œuvres contiennent des ressources immenses pour la formation du style religieux moderne et pour l'inspiration de l'artiste chrétien. Nous découvrons bien souvent dans ces œuvres des archaïsmes frappants, des rapports intimes avec les modes et les allures du plain-chant, présentés, il est vrai, sous un jour nouveau, mais par le fait même doublement intéressants pour l'artiste chrétien. En parlant ainsi, je n'exclus pas les œuvres du maître français Debussuy, et certes pas les œuvres de certains auteurs russes de l'époque moderne.

Plus que jamais, les futurs musiciens d'église ont besoin, en matière d'esthétique, d'une direction sérieuse. Pour assurer à nos élèves cette formation spéciale, le cours d'analyses

---

(1) Fierens-Gevaert. *La libre Belgique*, 1919.

musicales semble tout indiqué. Ce cours comporte deux parties : la première comprend l'étude approfondie des documents les plus célèbres concernant la musique religieuse. Dans l'autre partie se fait l'étude et l'analyse d'œuvres choisies parmi les maîtres de la polyphonie religieuse de différentes époques et écoles. Cet enseignement, à côté de celui de la religion, de la liturgie et du latin, est de nature à donner à l'éducation musicale de l'Institut de Malines, ce caractère religieux qui doit le distinguer de celui des conservatoires et des académies de musique.

Outre la solide et sérieuse formation technique, l'éducation esthétique à la fois chrétienne et liturgique des élèves de l'École interdiocésaine de Musique sacrée de Malines, sera la garantie la plus sûre du respect de l'art chrétien dans nos églises, et promettra à l'art musical sacré un avenir digne de son histoire.

Vous voudriez, je crois, MM., me poser une question : Quels résultats l'École de Malines a-t-elle donnés jusqu'à présent ?

Je vais tâcher de vous satisfaire.

Plusieurs de nos anciens élèves diplômés occupent en Belgique les places les plus honorables d'organistes : par exemple, à la Cathédrale de Gand, — de Namur, — à la classe d'orgue au Conservatoire de Bruxelles. D'autres ont préféré quitter le sol natal pour s'établir en Amérique ou en Angleterre. Ils y jouissent d'une grande considération.

Je vous parlais de nos anciens élèves diplômés. En effet, seuls, ceux-ci peuvent être considérés comme ayant fait des études complètes avec succès. Ce sont les lauréats de notre Institut.

Le programme que j'ai eu l'honneur de vous exposer vous a prouvé que l'examen pour la conquête du diplôme de notre Institut est, au point de vue technique et théorique, au moins aussi complet, aussi sérieux que le programme imposé aux concurrents pour les premiers prix d'orgue à tous les conservatoires. Pour vous en convaincre, il suffira de comparer les programmes de ces différents établissements et d'assister aux concours publics. Pour les élèves qui briguent un diplôme de 2<sup>me</sup> ou de 1<sup>er</sup> degré, j'ajoute que la réalisation d'un choral, la mélodie désignée à placer successivement

et séance tenante à la partie de basse, ténor et alto, que cette épreuve d'une difficulté supérieure n'est pas imposée aux lauréats de nos conservatoires.

Sans vouloir disqualifier en aucune façon les lauréats des classes d'orgue des conservatoires, nous croyons pouvoir affirmer que la formation professionnelle des élèves de l'Institut interdiocésain de Musique sacrée de Malines est plus complète que celle reçue aux conservatoires de musique, et que cette formation professionnelle donne les meilleures garanties pour l'exercice de la haute mission d'organiste d'église et d'artiste chrétien que nos jeunes gens sont appelés à remplir.

Je manquerais de sincérité si je n'ajoutais pas que le nombre des élèves qui parviennent à briguer un diplôme, est bien inférieur à celui des élèves sortants de l'Institut. C'est l'élite seule qui obtient le diplôme final. — N'est-ce pas une preuve de la solidité et de la sévérité de notre enseignement ? Et puis, ce résultat doit-il nous décourager ou nous étonner ? Ne constatons-nous pas un phénomène analogue dans tous les établissements qui se respectent ? Une rhétorique, n'est-elle pas non plus l'élite des élèves qui avaient commencé ensemble, et en grand nombre, leurs études latines ? Nous trouvons encore une proportion analogue en comparant dans le haut enseignement le nombre des élèves d'une faculté à leur entrée à l'Université, et au jour de la remise du dernier diplôme.

Pour quelles raisons spéciales beaucoup de nos élèves ne parviennent-ils pas à achever victorieusement leurs études ? La raison principale, celle qui fait honneur à notre Institut, je l'ai déjà signalée : c'est la solidité du programme. Sans dispositions spéciales, sans un travail opiniâtre pendant un certain nombre d'années, il n'est pas possible de s'assimiler toutes les branches que comporte le programme de l'enseignement.

Il faut des aptitudes spéciales pour la musique. Or il n'est pas toujours possible d'apprécier dès l'arrivée du candidat-musicien à l'Institut, le degré de ses dispositions musicales.

Il arrive aussi que des candidats réellement doués se présentent à notre Institut, mais hélas ! à un âge déjà trop avancé pour oser espérer un brillant résultat, surtout au point de vue du mécanisme du jeu d'orgue. Ces élèves font



souvent des études très solides d'harmonie, de contrepoint, du plain-chant, mais ils ne peuvent espérer l'obtention d'un diplôme pour lequel il importe de posséder solidement toutes les branches de l'enseignement

C'est à ces élèves-là qu'il est décerné un certificat, constatant qu'ils ont suivi avec fruit les cours de l'Institut, pendant tel nombre d'années, et qu'ils sont capables de remplir telles fonctions, à telles places déterminées.

Il existe, en effet, en Belgique, comme ailleurs, je pense, tant de places d'organistes modestement situées et rémunérées, qu'on nous reprocherait avec raison d'être trop exigeants et trop peu pratiques, si nous refusions aux élèves signalés tout certificat de capacité.

Toutefois, nous nous efforçons de faire comprendre aux intéressés que les élèves doivent de préférence nous être confiés à un âge relativement jeune, à moins d'avoir reçu antérieurement un enseignement musical solide.

Mais, me direz-vous, il y a un inconvénient très grand à vous envoyer les jeunes gens à l'âge de 12, 13 ou 14 ans. Ces enfants ne possèdent pas une instruction générale suffisante, et ce sera au détriment de leurs études musicales, et surtout de leur formation d'artiste. — Je suis le premier à me rendre compte de ce très grave inconvénient. Cette lacune, hélas ! existe partout dans les conservatoires, académies de musique, de peinture, etc... ; les artistes sincères le reconnaissent et le regrettent. C'est grâce à un effort personnel très louable, et une direction sérieuse suivie pendant des années, qu'un certain nombre d'entre eux, conscients de leur infériorité, se sont ouvert des horizons plus larges.

Ne serait-ce pas chose très importante que d'étudier les moyens qui faciliteraient aux jeunes gens des établissements d'art, la fréquentation de certains cours à côté de leur enseignement musical ? — Et pour notre Institut ? S'il était un Internat, le remède serait tout indiqué. Mais un grand nombre de nos élèves fait la navette pour les raisons déjà indiquées. La gravité de la lacune signalée m'a pourtant décidé à ajouter bientôt au programme un cours de langue flamande, de langue française et un cours de littérature.

Une seconde cause de l'échec d'un certain nombre de nos



élèves est le manque d'esprit de travail. N'est-ce pas une injure à nos élèves ? Ils ne sont pas chez nous plus paresseux qu'ailleurs, mais pour l'étude de la musique, un esprit de travail s'impose plus intense que pour tout autre enseignement. Je le prouve. Dans l'étude musicale, la part de l'élève comparativement à celle du professeur est plus importante que dans d'autres études. Pour aboutir, un pianiste ne doit-il pas s'exercer au clavier pendant six, sept heures par jour, et lui suffit-il de recevoir une ou deux fois la semaine une excellente direction d'un maître compétent ? N'en est-il pas de même pour l'étude de l'harmonie, du contrepoint, de la composition...

Si le jeune musicien n'a pas l'esprit incliné naturellement au travail, et une force de volonté très grande, il fera faillite, — et certes à cette époque où les dangers et les distractions du monde sont des écueils perpétuels pour les jeunes gens.

MM., jamais on ne pourra nous reprocher d'être trop exigeants, ou de porter trop haut nos prétentions, quand il s'agit de la noble vocation et de la formation de l'artiste chrétien, — en particulier de celui qui est appelé à servir l'art religieux, à faire respecter, comprendre et aimer la liturgie catholique pour la plus grande gloire de l'Auteur de toute beauté, de Celui qu'on ne pourra jamais assez louer :

*Quantum potes, tantum aude,*

*Quia major omni laude*

*Nec laudare sufficis.*

MM., L'École de Malines fut fondée à une époque où l'état de la musique religieuse en Belgique était lamentable : d'une part, ignorance quasi complète des principes élémentaires concernant l'interprétation du plain-chant ; — d'autre part, débandade complète en matière de polyphonie soi-disant religieuse.

Je voudrais consacrer une partie de ce rapport à quelques considérations que me suggère la situation actuelle de la musique sacrée en Belgique ; si elles vous paraissent s'adresser plus directement au diocèse de Malines, vous conviendrez cependant qu'elles peuvent s'appliquer d'une façon générale à tous les diocèses de Belgique, et même d'après les renseignements obtenus de plusieurs représentants autorisés de la

musique religieuse, à beaucoup de situations à l'étranger.

Comparant la situation actuelle de la musique religieuse à celle de l'époque précédant la publication du *Motu proprio*, vous ne pourrez nier, sans ingratitude et injustice, que d'importants progrès ont été réalisés. A signaler, en premier lieu, les organismes nombreux, créés par les autorités religieuses pour favoriser le mouvement de la réforme : commissions diocésaines, — semaines ou journées liturgiques, — les cours mensuels dans chaque doyenné. Le travail fut mené avec énergie et enthousiasme ; il a eu pour excellent résultat, la connaissance plus approfondie du plain-chant, — l'adoption de l'édition vaticane jusque dans les plus petits villages ; — ensuite la suppression d'un répertoire de musique polyphonique anti-artistique ou anti-liturgique : ceci pour le grand nombre de nos jubés.

Mais je ne veux pas vous détailler davantage tout ce qui a été réalisé de beau et de bien dans de nombreuses localités en Belgique. Je désire vous faire connaître aussi — et très franchement — les lacunes qui existent dans notre réforme. C'est là, à mon humble avis, le bon moyen, ou le seul peut-être, qui permet d'espérer des améliorations et des progrès.

Je vous ai dit en résumé où nous en sommes. Mais, quelle illusion de penser que la bataille est gagnée : un grand coup a été porté, c'est vrai ; mais nous sommes encore loin de la victoire. Il y a même danger que celle-ci nous échappe. Voici les raisons de mes appréhensions.

Plusieurs propagandistes de la musique religieuse ont donné, inconsciemment peut-être, une interprétation fautive au *Motu proprio*. Ils donnent à la pièce pontificale une portée trop étroite, trop égoïste, tout à fait opposée à l'esprit général du document. De là des erreurs, des idées préconçues, en un mot, le préjugé de tant de musiciens autorisés au sujet des prescriptions de l'Église concernant la musique religieuse.

N'est-ce pas de toute nécessité de réagir contre cette tendance dangereuse, et de mettre au point certains principes élémentaires, s'il est vrai que les erreurs suivantes sont assez généralement répandues dans nos contrées ?

1) Le *Motu proprio* n'admettrait à l'Église qu'une seule forme de musique religieuse, c'est-à-dire le plain-chant.

2) Le *Motu proprio* n'approuverait comme musique polyphonique que celle de l'école palestrinienne.

3) L'Église condamnerait toute musique religieuse moderne, a fortiori l'emploi de l'orchestre à l'église.

Je n'ai pas dans cette assemblée à réfuter tous ces dires. Le *Motu proprio* le fait avec une grande clarté. Mais je me permets de tirer cette conclusion : *le purisme exagéré d'une part, et le défaut de sens artistique religieux d'autre part, ont souvent compromis la réforme saine et puissante de la musique religieuse.*

Le *Motu proprio* a eu pour effet de supprimer à l'Église la musique de mauvais style religieux. La victoire est-elle remportée pour cela ? Encore une fois, non. — « La musique sacrée doit être sainte, dit le Pape, et ainsi exclure toute chose profane, non seulement en elle-même, mais aussi dans la manière dont elle est présentée du côté des exécutants. » Plus loin, dans le même document : « Que la commission (chargée de l'exécution des moyens indiqués par le Pape) — que cette commission ne veille pas uniquement à ce que les musiques soient bonnes par elles-mêmes, mais à ce qu'elles correspondent aux forces des chantres et soient toujours bien exécutées. »

MM., dans l'œuvre de la réforme, *une attention trop exclusive fut portée sur le genre et le style de la musique à exécuter, en perdant de vue un facteur tout aussi important : l'exécution comme telle, — l'art dans l'exécution.* Je connais beaucoup de paroisses où les autorités ecclésiastiques estiment qu'aucun reproche ne peut leur être fait concernant leurs jubés, qu'ils croient en règle, parce que les musiques d'antan y sont remplacées par le plain-chant. Ils semblent ignorer qu'un plain-chant, exécuté par des voix sauvages ou par une troupe de jeunes gens indisciplinés, faisant office de « vox populi » à l'Église, ne peut apporter à la cause de la musique sacrée aucun avantage, et qu'en ce cas il n'y a pas lieu de se glorifier d'avoir supprimé les vieilles romances du répertoire d'autrefois.

Dans d'autres églises, surtout en ville, on faisait autrefois « de la grande musique » avec orchestre. Le maître de chapelle a la conscience tranquille : tous les instrumentistes ont été congédiés depuis des années, et on ne fait plus que de la musique sévère... Hélas ! l'orchestre était autrefois un excel-

lent cache-misère. Nous ne l'entendons plus maintenant, mais nous nous rendons d'autant mieux compte de la pauvreté de la maîtrise, de la médiocrité des voix, de l'expression fautive dans l'interprétation de la musique d'église ! Non, « il ne suffit pas de proscrire les genres mondains, qui, grâce au concours de l'orchestre ou par leur charme facile, produisent toujours quelque effet : il faut pouvoir les remplacer par des œuvres sérieuses. » (1) — et celles-ci exigent une interprétation artistique. L'exécution plate et brutale de *l'Introit*, de la messe de *Requiem* (comme on l'entend si souvent) ne constitue-t-elle pas un contre-sens liturgique et artistique plus lamentable que celui de *l'Ave Maria*, de Gounod, présentée d'une manière soignée au public ? Il faut condamner les deux morceaux, mais de deux maux, ne peut-on pas choisir le moindre ?

J'ai touché à la question de l'interprétation du plain-chant, et je me hâte d'ajouter avec bonheur, qu'en plusieurs endroits un réel progrès a été réalisé. A certains jubés, le plain-chant est dirigé par des hommes pénétrés du vrai sens grégorien, ils ont obtenu des résultats très consolants, mais on ne pourrait en dire autant du grand nombre de nos jubés, surtout dans nos villes. Par contre, dans la plupart de nos abbayes, — je ne parle pas seulement des abbayes bénédictines, — le plain-chant est très soigné, et exécuté très souvent d'une manière vraiment artistique.

Dans nos séminaires, l'instruction musicale s'est beaucoup améliorée. Le plain-chant y est cultivé au point que le chant d'ensemble est très satisfaisant et qu'un certain nombre de séminaristes obtiennent après quelque temps, un résultat très appréciable. Mais, à mon humble avis, le résultat général serait autrement brillant et stable, — ce résultat serait facile à obtenir, — si nos séminaires possédaient à leur entrée une formation musicale plus soignée, au moins élémentaire : c'est-à-dire, une ouïe musicale et un organe vocal exercés au cours des leçons de solfège et de chant suivis antérieurement.

Par contre, l'éducation musicale est bien trop insuffisante dans nos écoles et nos instituts, pour oser espérer que notre

---

(1) Abbé Verhels. *La musique sacrée* p. 22.



peuple prenne part *ex animo* à notre chant liturgique, et qu'il le fasse avec les convenances nécessaires même à une exécution populaire du chant religieux. Pour que le peuple s'associe dignement à la prière chantée de l'Église, une éducation religieuse et liturgique est, à coup sûr, indispensable. Encore cela n'est-il pas suffisant : elle doit être complétée et soutenue par l'éducation musicale, et celle-ci doit être reçue à l'école et dès l'école. Si, en des circonstances spéciales, des résultats sérieux furent obtenus sans l'emploi de ces procédés, ce sont, à mon avis, autant d'exceptions qui confirment la règle.

Grâce au concours de nombreux groupes exercés au plain-chant, il n'est pas rare d'entendre, à Malines, par exemple, des exécutions des Ordinaires de la Messe, ou des *Te Deum*, par plus de 600 ou 700 voix. Il y a quelques semaines, lors des messes solennelles célébrées par le Cardinal Mercier en plein air, à la Grand'Place de Malines, et au plateau de Koekelberg, à Bruxelles (celle-ci en présence du roi et de la reine, et de tous les évêques de Belgique) — en ces occasions, plus d'un millier de voix a interprété avec ensemble l'Ordinaire de la Messe.

C'était imposant — mais je veux être sincère. Ce n'était pas le vrai *chant populaire*. Le vrai peuple ne chante pas — ou ne chante pas encore...

Un des plus grands défauts dans l'interprétation du plain-chant grégorien était autrefois — avant la restauration vaticane — la manière trop lente de chanter et l'expression emphatique déplacée. Ce défaut existe encore ; il est moins rare, il est vrai, que son opposé, c'est-à-dire la récitation rapide, plate, froide et sèche, par manière d'acquit, qui est l'antithèse de la prière chantée. Ce défaut, assez général, a des causes spéciales. Dans plusieurs endroits de la Belgique, existe la coutume des messes chantées tous les jours de la semaine, et très nombreuses sont les paroisses rurales où trois, quatre messes chantées se succèdent régulièrement tous les jours. D'autre part, le *Motu proprio* défend d'omettre en entier ou en partie les textes liturgiques propres à chaque fonction liturgique. C'est dans ces circonstances que le chant liturgique dégénère lentement, pour aboutir au lamentable résultat indiqué.

Dans cette question, il y a certes un malentendu. L'orga-



niste et le chantre ne devraient-ils pas être des saints pour ne pas succomber à la routine, obligés qu'ils sont d'expédier quatre messes chantées avec *Gloria* et *Credo* — et tout le propre de l'office — en deux heures ?

Il est enfin une autre question dont je voudrais brièvement vous entretenir. Elles sont bien rares les maîtrises à voix mixtes capables d'exécuter dignement les œuvres polyphoniques à l'église. C'est encore une lacune, et aussi un danger, pour l'avenir de la musique religieuse.

Il n'existe pas non plus — au moins en Belgique — (et elles sont bien rares ailleurs) — des écoles spéciales pour la formation des voix d'enfants. L'art de chanter n'est plus assez connu, assez apprécié. Il s'est perdu au profit de l'art instrumental. Dans les plus grandes Églises, on tolère des voix qu'on sifflerait au plus insignifiant des théâtres. S'il arrive d'entendre à l'église des voix formées et belles, celles-ci sont rarement stylées pour le genre caractéristique de la musique liturgique.

Aussi, je ne cesse et ne cesserai de répéter que pour faire de l'art vocal dans le vrai sens du mot, il faut travailler avec des voix exercées et disciplinées individuellement à l'art du chant, et cela ne s'obtiendra que grâce à des écoles spéciales, à des internats où seront acceptés de préférence les enfants doués particulièrement au point de vue vocal, — des écoles où le programme est conçu de manière à donner à l'art du chant une place tout-à-fait officielle et même prépondérante.

Autrefois l'Église ne recherchait-elle pas les meilleures voix ? ne les cultivait-elle pas dans un but spécial ? N'a-t-elle pas formé aussi des musiciens de toute première qualité ? Où est le temps où les maîtrises et les écoles capitulaires faisaient office de conservatoires, et où l'Église dirigeait l'art musical ? *La musique religieuse — faisons-en l'aveu — n'a pas progressé à l'égal de la musique profane ! Les grands musiciens de notre époque ne s'inspirent plus, ou que trop rarement, des sujet religieux liturgique. Leurs œuvres ne sont-elles pas ou inexécutables, ou ne seront-elles pas très mal exécutés à l'église !*

Je parlais des maîtrises à voix mixtes, et j'insiste sur l'impérieuse nécessité de les fonder et de les maintenir au moins dans certains centres importants. Si on le négligeait, la

polyphonie religieuse se perdrait complètement, — ce serait la fin de la musique religieuse, et en même temps, d'après le célèbre mot de Tincl, dans son discours à l'Académie de Belgique, « la banqueroute » du *Motu proprio*.

Il faut songer sans retard à créer des écoles spéciales pour la formation des voix d'enfants. Presque toute la littérature de la polyphonie religieuse exige des soprani et alti, à côté du chœur des voix d'hommes. Toutes les œuvres de l'École Romaine sont écrites pour chœur à voix mixtes : ces œuvres exigent, en outre, des voix exercées. Ne pas créer les moyens nécessaires à l'exécution de ces œuvres revient à condamner à un oubli éternel les pages les plus riches et les plus admirables de la littérature musicale. En outre, n'est-ce pas empêcher l'exécution des meilleures productions vocales modernes, n'est-ce pas décourager les artistes chrétiens et fermer la voie à toute initiative ?

Pour beaucoup de localités, le problème de l'existence ou de la non existence de la polyphonie religieuse sera posé bientôt, et c'est à se demander si devant le péril et les responsabilités de cette grande perte, l'Église ne tolérera pas, en certaines circonstances, l'emploi des voix de femmes pour la formation des maîtrises. Dans le cas où l'on ne parviendrait pas à solutionner le problème des voix d'enfants, et des écoles spéciales, il ne resterait que ce moyen de sauver l'art polyphonique d'église.

« Si l'on veut ramener le goût du public, éveiller des émotions profondes au cœur des indifférents, convertir les masses par le principe de l'art vraiment sacré, en démontrant par le fait sa supériorité sur les anciennes contrefaçons, si on veut enfin sauver de l'oubli les admirables créations des Palestrina, Vittoria, et empêcher qu'elles ne deviennent le monopole des salles de concert, alors que leur vraie destination est de relever la beauté du culte, on ne le pourra sans créer les moyens indispensables d'une excellente interprétation. L'avenir de la musique d'Église dépend de la réalisation de ce vœu. » (1)

---

(1) Abbé Verhels, *Revue apologetique*.



XXII

**Le Rythme libre**  
**avant le chant grégorien**

---

UN CHAPITRE DE SON HISTOIRE

PAR

**le R. P. Dom A. MOCQUEREAU**

Fondateur-directeur de la Paléographie musicale, moine de Solesmes.

# LE RYTHME LIBRÉ

## AVANT LE CHANT GRÉGORIEN

---

### I

#### OBJET DE CETTE CONFÉRENCE

La théorie du *Rythme libre* ou *Nombre musical grégorien* est aujourd'hui répandue et pratiquée, grâce à l'édition vaticane, dans presque toutes les Eglises du monde chrétien.

Ce n'est pas sans difficultés, sans luttes même, que cette théorie a *reconquis*, en notre temps, son droit de cité. Je dis *reconquis*, car après un règne tranquille de plusieurs siècles, elle a perdu peu à peu tout son empire, finalement elle a été détrônée ; au début du siècle dernier, elle était oubliée. Si bien oubliée, que lorsque des amis de la mélodie romaine voulurent, après des recherches sérieuses, lui restituer, avec sa forme primitive, son ancien *rythme libre*, ils furent reçus tout d'abord par une grêle d'objections venues de tous les coins de l'horizon. Ce fut au milieu de rafales furieuses que le *rythme libre* dut se frayer son chemin pour reprendre sa place dans les chœurs de nos églises. Aujourd'hui, la lutte s'apaise, le calme renaît, une à une les objections s'évanouissent, encore çà et là quelques coups de feu attardés, bientôt ce sera la paix... la paix comme on peut en jouir en ce monde !

Cependant, comme le feu couve sous la cendre après l'incendie, certaines objections demeurent à l'état latent dans quelques esprits. L'une surtout reste assez vivace ; je l'ai



surprise moi-même, sous une forme adoucie et timide, sur les lèvres d'excellents maîtres de chœur, habitués depuis longtemps à l'édition vaticane, ou même à nos éditions rythmiques ; ils les emploient parce qu'ils les trouvent plus faciles, plus belles, plus expressives. Ils acceptent la théorie jusque dans ses dernières conséquences *pratiques* : en soi, pensent-ils, elle est logique, elle est fondée sur un ensemble de faits, de textes, de considérations qui la rendent au moins plausible, cela leur suffit. D'ailleurs, il n'y en a pas d'autres... qui se tiennent ;.. puis, c'est la théorie acceptée à Rome, la théorie de l'édition vaticane, et ils marchent... Mais, au fond, un doute reste ; cette objection lancée, répétée sur un ton assuré, tranchant, péremptoire, les inquiète, les obsède.

La voici dans toute sa crudité :

La théorie du rythme libre grégorien n'a aucun fondement historique, c'est une pure invention des bénédictins.

Les auteurs de cette accusation ne s'entendent pas.

Les uns attribuent au R<sup>me</sup> Dom J. Pothier l'honneur de cette invention ;

D'autres remontent jusqu'au chanoine Goutier, du Mans ;

D'autres, jusqu'au XVIII<sup>me</sup> siècle.

Mon intention, dans cet entretien, n'est pas de réfuter directement ces erreurs ; je voudrais, remontant beaucoup plus haut que le XVIII<sup>me</sup> siècle, démontrer que le *rythme libre* existait bien avant la formation du répertoire mélodique de l'Eglise romaine.

Entre la *mélodie* grégorienne et son *rythme* existe, cela va de soi, un lien très étroit. La mélodie n'a pas une origine, le rythme une autre : non, mélodie et rythme ont les mêmes précédents, le même point de départ, les mêmes attaches dans l'antiquité.

De même que les *cantilènes romaines*, eu tant que mélodies, ont pour fondement principal les *gammes*, les *modes* de la musique ancienne gréco-romaine ou orientale, de même le *rythme* de ces mêmes cantilènes a pour types des *rythmes libres* en usage dans la poésie, la musique et l'art oratoire gréco-romain.

Qu'on ne se méprenne pas sur ma pensée. Je ne dis pas que les *mélopées* profanes des Grecs et des Latins sont devenues des mélodies sacrées ; je dis que Saint Grégoire et ses imitateurs se sont servis des gammes de leur époque pour compo-

ser, sur des textes nouveaux, peut-être des gammes nouvelles, du moins certainement de nouvelles mélodies destinées au service divin.

Je ne dis pas non plus que les *rythmes libres* poétiques, musicaux ou oratoires des Grecs et des Latins ont été adaptés tels quels aux lectures et aux chants liturgiques, je dis seulement que *les principes essentiels qui constituent la liberté rythmique se retrouvent, et dans l'art gréco-latin, et dans l'art musical grégorien.*

Les applications sont différentes, mais, ici et là, les principes sont les mêmes. Or, l'identité des principes suffit pour que nous ayons le droit d'affirmer que le *rythme grégorien libre* plonge ses racines dans les temps classiques les plus reculés. S. Grégoire l'a reçu de son époque, qui le tenait de l'antiquité ; depuis ce grand Pape, ce rythme s'est transmis de siècle en siècle, d'abord par le moyen des manuscrits notés, — par l'enseignement oral, — puis par les auteurs : Hucbald, Guy d'Arezzo, Odon, etc., et cela jusqu'à nos jours, sauf l'éclipse momentanée dont je vous ai parlé plus haut.

Ce que j'affirme ici, il faut le prouver. Comprenons bien la question.

Je ne m'adresse pas en ce moment, à ceux qui nient le *rythme grégorien libre* — à ceux-là il faudrait un tout autre discours, — je m'adresse à ceux qui l'admettent et le pratiquent, tel que l'enseignant, au moins dans ses grandes lignes, la Préface de l'édition vaticane, et, dans ses détails, l'École de Solesmes, mais qui auraient besoin d'être éclairés sur ses origines et son authenticité historique.

Ne vous attendez pas non plus à l'exposé de découvertes sensationnelles ; non, tous les matériaux dont je vais me servir sont connus de ceux qui ont parcouru le cycle des études classiques. Le nouveau, si nouveau il y a, consistera peut-être pour quelques-uns dans les rapprochements constants que j'aurai le soin d'établir entre les *faits de métrique ancienne* et les *faits de rythmique grégorienne* (1).

Pendant que nous parcourrons ensemble les diverses étapes de la rythmique gréco-latine, il sera nécessaire d'avoir

---

(1) M. Amédée Gastoué dans ses *Origines du Chant romain* (p. 36 à 39) a fait allusion à ce rapprochement sans entrer dans le détail. Je recommande la lecture de ces pages intéressantes.

toujours dans l'esprit la théorie du *rythme libre grégorien*. De cette confrontation continue jaillira, je l'espère, la vérité que nous voulons mettre en lumière.

Afin d'être bien compris de tout le monde, je parlerai le langage des musiciens, à l'imitation de nombreux métriciens qui n'ont pas hésité à traduire en notation moderne les valeurs rythmiques de la poésie antique.

## II

### PRINCIPES ESSENTIELS DU RYTHME LIBRE COMMUNS A L'ART GRÉCO-ROMAIN ET A L'ART GRÉGORIEN

J'ai dit que les *principes essentiels du rythme libre* propre au *nombre musical grégorien* se retrouvent dans l'antiquité classique.

Quels sont ces principes ?

— On peut les ramener à trois,

PREMIER PRINCIPE. — *Temps premier ou temps simple indivisible*. — A la base de toute composition se pose le *temps premier indivisible*, syllabes ou sons. Nous le représenterons par une croche.

Même fait incontestable en métrique grecque et en métrique latine.

DEUXIÈME PRINCIPE. — *Groupement des temps simples en temps composés, binaires ou ternaires*. — Ce groupement se produit dans les deux rythmiques, antique et grégorienne. Toute série se réduit à ces deux types.

Ces deux principes appartiennent en commun au *rythme libre* comme au *rythme mesuré*.

TROISIÈME PRINCIPE. — *Organisation harmonieuse des temps composés binaires et ternaires*, en incisives, membres de phrase, phrases, périodes, s'il s'agit d'*art oratoire* et de *chant grégorien* : en pieds, hémistiches, vers, strophes, systèmes, s'il s'agit de *poésie antique*.

L'organisation, *régulière* ou *libre* de ces temps composés

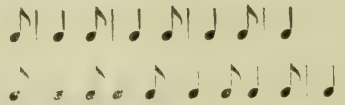

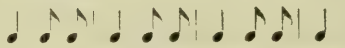
détermine les différences spécifiques du *rythme mesuré* et du *rythme libre*.

En effet, le *rythme* peut adopter comme il lui plaît :

1<sup>o</sup>). Un mouvement régulièrement *binnaire* ou régulièrement *ternaire* : c'est la forme *mesurée, vincta* ;

2<sup>o</sup>). Ou encore un mouvement mixte et *libre*, dans lequel se succèdent, harmonieusement mélangés, les temps *binnaires* et les temps *ternaires*. et c'est la forme rythmique *libre, soluta*.

La forme mesurée se reconnaît à sa marche régulière, au retour des ictus, touchements, temps marqués, à des intervalles équidistants.

Mesures à 3 temps (iambes, trochées)	{	$\frac{3}{4}$		}	Proportio dupla
		$\frac{6}{8}$			
Mesures à 4 temps dactyliques — U U anapestiques U U —					Proportio æqua

La forme *soluta, libre*, se manifeste au contraire par l'apparition des temps marqués, ictus à des intervalles inégaux : c'est-à-dire que les temps binnaires et ternaires se mélangent librement sans autre règle que le plaisir de l'oreille.

Cette dernière forme est, selon nous, celle des mélodies grégoriennes. Comme je vous l'ai dit, nous n'avons pas à la discuter en ce moment. Mais la question qui se pose est celle-ci :

La forme rythmique *libre* était-elle connue des anciens, je veux dire des Grecs et des Latins ?

A cette question, il faut nettement répondre : **Oui**, la forme rythmique *libre*, telle que nous venons de la décrire, existait chez les Grecs et les Latins en même temps que la forme *mesurée*.

Celle-ci trouvait naturellement son emploi principal dans la poésie, la musique et la danse ;

Celle-là avait son plein épanouissement dans l'art oratoire ; mais la liberté rythmique ne se contenta pas de son propre

domaine, peu à peu et de très bonne heure elle s'insinua dans la poésie et la musique elles-mêmes. En revanche, elle ne tarda pas à subir l'influence régulatrice de la métrique.

En effet, l'histoire de ces deux rythmes fondamentaux peut se résumer ainsi :

Le rythme antique, poétique et musical, part de la *forme mesurée* la plus stricte, pour aboutir pratiquement, par une évolution progressive, à la *liberté du rythme* telle qu'on la trouve dans la *prose* métrique ou tonique des siècles classiques, et finalement dans le chant grégorien. Par un mouvement en quelque sorte inverse, la prose primitive, d'abord infirme et barbare, se civilise, se discipline, se soumet, dans une certaine mesure, aux harmonies métriques de la poésie.

Dans le cours des siècles, la *poésie* et la *prose* tendent toujours à se rapprocher, sans jamais se confondre cependant. La *poésie* secoue ses chaînes ; la *prose* se revêt volontiers des livrées de la poésie, tout en prenant garde de rester elle-même, tout en conservant les allures libres et franches qui la caractérisent.

Telle est, en quelques mots, l'histoire de l'art poétique et de l'art oratoire dans les temps anciens. Si je parviens à vous prouver que vraiment il en est ainsi, j'aurai prouvé, ce me semble, l'existence du *rythme libre* dans l'antiquité et trouvé un précédent au *nombre musical grégorien*.

Un rappel très sommaire des faits et des textes suffira pour démontrer le bien fondé de cet assertion.

### III

#### LA POÉSIE GRÉCO-ROMAINE, SON ÉVOLUTION VERS LA LIBERTÉ RYTHMIQUE, VERS LA PROSE

La *forme vincta, mesurée*, apparaît la première dans l'histoire de la poésie et de la musique antiques. La raison de cette priorité est très compréhensible ; cette forme d'art est la plus simple, la plus facile à saisir.

Le poème homérique, à la fois poétique et musical, nous la présente, vers le X<sup>me</sup> siècle avant Jésus-Christ, dans son état parfait.



L'*hexamètre* épique (ou héroïque) en est le type classique. Ses battements sont réguliers, équidistants ; ils sont basés sur le genre égal, c'est-à-dire sur des dactyles (- 0 0) et des spondées (- -), en langage moderne sur des mesures à  $4/8$  ou  $2/4$  répétées six fois de suite :



Les vers eux-mêmes se succèdent avec régularité, tous sont de même longueur, 24 temps. C'est le triomphe du rythme mesuré : égalité des pieds, égalité des vers.

Deux moyens sont à la disposition du poète pour introduire quelque variété dans cette égalité :

a) il combine, il mélange les mesures dactyliques et les mesures spondaïques ;

b) il change la place des coupes ou césures dans chaque vers ; car l'hexamètre se compose de deux membres ou *cola*.

Mais passons, ce rythme n'est mentionné ici que comme un point de départ.

Disons cependant que l'hexamètre des Grecs fut introduit à Rome par Ennius (239 † 169) — (Cf. Havet, *Métrique*, p. 46). Cette observation a son importance, pour montrer le lien qui unit l'art grec à l'art latin, et celui-ci à l'art grégorien.

La première atteinte à cette régularité se produit probablement *dans la succession des vers* par l'invention du *pentamètre* (vers 700, Callirius, Archiloque).

Ce vers, dactylique comme l'hexamètre, est un peu plus court ; ce détail seul nous intéresse. Ces deux vers réunis forment un *distique*, petite strophe de deux vers *inégaux*. « C'est le premier pas de la poésie épique vers la poésie lyrique » (Plessis, *Métrique*, § 113), laquelle nous révélera beaucoup d'autres irrégularités. Ce fut aussi Ennius qui introduisit à Rome le pentamètre. Je passe sous silence les différentes modifications intérieures de l'hexamètre, de même celles des vers anapestiques — encore à quatre temps — qui appartiennent au rythme strictement mesuré.

J'accorde aussi une simple mention aux vers du genre

double — trochaïque (- u) et iambique (u -) qui, dans les temps plus anciens, ne s'associaient qu'entre eux. J'arrive tout de suite aux *mélanges des pieds et des mesures* à 3 et 4 temps, l'une des conditions du rythme libre.

Que ce *mélange* se réalise dans la poésie gréco-latine, il suffit, pour s'en persuader, d'ouvrir un traité de métrique. La seule division de celui de M. Masqueray est très suggestive :

Trois parties :

a) — Mètres simples (n° 14-295) ;

b) — Mètres composés (n° 296-319) ;

c) — Mètres mélangés (n° 320-324).

Les *mètres simples* sont ceux qui ne font usage que du même rythme dans toute leur étendue.

Les deux dernières divisions seules nous regardent. Voici comment M. Masqueray les introduit :

« Jusqu'ici, dit-il, (n° 296, p. 299) tous les vers étudiés (mètres simples) sont composés en principe, de *cola* (de membres) d'un seul rythme. On eut vite l'idée de *mélanger dans l'étendue d'un même vers des « cola »* différents. Ainsi furent créés les *mètres composés*. Dans ces mètres, chaque élément isolé n'admet qu'un seul genre de pieds, et cependant les *pieds ne sont pas les mêmes dans l'étendue* du vers, parce que des *cola* de plusieurs rythmes y sont réunis. »

« Au témoignage d'Héphestion, ajoute le même auteur, (n° 297), Archiloque (VII<sup>me</sup> s. av. J.-C.) fut l'inventeur des *mètres composés*. Les fragments de ce poète ne contiennent pas encore de *mètres mélangés, de logaèdes*. Ainsi les premiers ont précédé les autres. Et cela est naturel. La réunion de *deux membres différents en un seul vers* est plus simple que celle de *différents pieds en un seul membre*. »

Ainsi un vers comprend deux *hémistiches*, deux membres. A l'origine, ces deux membres marchent du même pas, les pieds sont les mêmes dans les deux parties. Si le premier membre se compose de mesures à quatre temps, le second n'admet que des mesures à quatre temps ; si le premier membre marche à trois temps, le second doit avoir la même allure.

#### A) — MÈTRES COMPOSÉS

Dans les *vers composés*, au contraire, *chaque membre d'un*

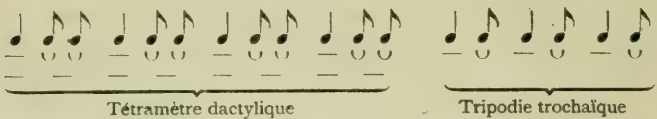
*même vers* se caractérise par son rythme spécial : le premier a-t-il quatre temps, le second en aura trois, et vice-versa.

Ces sortes de vers ont reçu, dès l'antiquité, un nom très expressif : vers *asynartètes*, traduction littérale : vers *non reliés ensemble*. M. A. Croiset les appelle « vers désunis », M. L. Havet (*Métrie* § 296) « incohérents », ou « indépendants. »

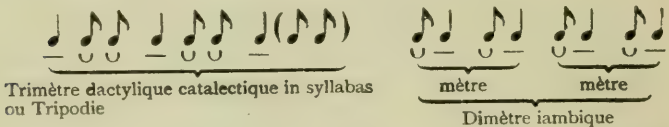
N'y a-t-il pas là, je vous le demande, un premier indice, une trace positive de la liberté rythmique que nous cherchons dans l'antiquité ? Sans doute ce n'est pas encore le *rythme libre* avec ses caprices multiformes, mais, patience, nous y arriverons.

Voici trois exemples de vers *désunis* (asynartètes) :

a). — L'ARCHILOCHIEN MAJEUR — composé d'un *tétramètre dactylique* et d'une tripodie trochaïque, c'est-à-dire de 4 mesures ou pieds à 4 temps (4/8) dans sa première partie, et de 3 mesures à 3 temps (3/8) dans sa seconde.



b). — VERS ÉLÉGIAMBIQUE — composé d'un *trimètre dactylique catalectique in syllabas* (1) et d'un dimètre iambyque, c'est-à-dire de trois mesures à 4 temps sauf les deux derniers temps, et de 4 mesures à 3 temps.



c). — VERS IAMBÉLÉGIAQUE. — *Ce vers est le renversement du précédent*, il est composé d'un dimètre iambyque et d'un trimètre dactylique catalectique *in syllabas*.



(1) In syllabas = *incomplet de deux syllabas*.

Ces trois exemples suffiront. Notre but est atteint, si l'on a bien compris que, dans ces *vers composés*, se succèdent deux sortes de mesures, les unes à 4 temps, les autres à 3 temps, ce qui est précisément l'une des conditions du *rythme libre*.

Oh ! je devine l'objection !

« Le *dactyle cyclique* était en usage dans ces occasions ; or le *dactyle cyclique* ne vaut que trois temps, il s'associait sans difficultés aux pieds ternaires et rétablissait l'équidistance des ictus ; donc *pas de rythme libre* dans les vers *asynartètes*, donc *pas de précédent* au rythme grégorien. »

Je reviendrai plus longuement sur cette objection ; pour le moment je me borne à dire que les métriciens sont loin de s'entendre sur cette question du *dactyle cyclique* de 3 temps. Je citerai seulement M. O. Riemann, Maître de Conférence à l'École Normale Supérieure ; il réfute M. Schiller, partisan de ce dactyle (Mètres lyriques d'Horace) : « Il ne me semble pas du tout que, dans ces formes rythmiques appelées par M. Schiller *dactylo-trochées*, les dactyles n'aient qu'une valeur de 3 temps ; on pourrait admettre que la mesure changeait d'une partie de la phrase musicale à l'autre : d'abord un rythme à 2 temps, puis un rythme à 3 temps, ou inversement (de pareils changements de mesures ne sont pas impossibles) ; par exemple, ils ne sont pas rares dans les mélodies grecques populaires d'aujourd'hui ; v. le recueil de M. Bourgault-Ducoudray. »

Il est vrai que le même auteur ajoute aussitôt : « Au contraire, dans les *séries logaédiques*, le dactyle doit former en effet une mesure à 3 temps. » Nous discuterons encore plus loin cette dernière affirmation.

Ailleurs, M. Riemann énumère les diverses façons de réduire à 3 temps le dactyle de 4 temps. Schiller a la sienne, M. A. Croiset la sienne, etc., etc..., puis il termine ainsi : « Cette question du *dactyle cyclique* est du reste entourée de toute sorte d'obscurités. » Et il a tout à fait raison ; mais nous verrons que le *dactyle cyclique*, après avoir été l'objet d'un engouement, est aujourd'hui rejeté par un grand nombre de métriciens, qui admettent sans hésitation le changement ou, selon l'expression pittoresque d'un auteur moderne, le « chavirement » des mesures dans les vers *composés* ou *mélangés*. « Les vers *asynartètes* ou *désunis*, » dit M. A. Croiset, produisaient comme une espèce de dissonance mé-

trique. Ce brusque passage d'une espèce de pieds à une autre amusait l'oreille en la déroutant un peu et marquait d'une manière expressive la liberté d'allure et de pensée. » (Croiset, p. 172).

Cet effet de surprise produit par les *modulations rythmiques* ne peut être nié, quand il s'agit de poésie ou de musique gréco-latine : la marche régulière, équidistante, est la loi ordinaire ; si elle manque, si l'irrégularité intervient, l'oreille s'étonne, elle se cabre d'abord, habituée qu'elle est à l'équidistance des temps marqués, puis peu à peu elle se calme et se fait à ce nouvel ordre de sensations.

Dans le chant grégorien, disons-le en passant, il n'en va pas ainsi, c'est plutôt le contraire qui se produirait. L'irrégularité des mesures est la règle ; si l'agencement de ces mesures variées est harmonieux, la transition de l'une à l'autre n'engendre aucune surprise : l'oreille accoutumée à ces changements les attend, les désire, s'y complaît et en demeure délicieusement impressionnée.

Ces deux conceptions ou mieux ces deux états d'âme sont bien éloignés l'un de l'autre, ils sont cependant bien réels. Ils s'expliquent par l'aptitude de nos facultés à recevoir les impressions rythmiques les plus variées, les plus dissemblables. Dans le cours des siècles, ils vont se rapprochant toujours plus l'un de l'autre, et un moment viendra où la même âme, enfin simplifiée, pourra recevoir et goûter avec la même aisance les rythmes antiques *les plus mesurés* et les rythmes grégoriens *les plus libres*.

#### B). — MÈTRES MÉLANGÉS OU LOGAÈDES

Nous venons de voir la succession de *pieds différents* dans les *deux hémistiches* d'un même vers ; constatons un pas nouveau de la métrique ancienne vers la liberté rythmique ; il s'agit des *mètres mélangés dits Logaèdes*.

Les *métriciens modernes* désignent de ce nom des vers qui ont pour caractère commun :

1<sup>o</sup>). L'association, le mélange des dactyles et des trochées *dans le même membre* : donc mélange de mesures à 4 temps et à 3 temps ;

2<sup>o</sup>). La fixité du nombre des syllabes : plus de substitu-



tions, une longue ne remplace pas deux brèves, ni deux brèves une longue.

*Logaèdes* ! Quel est le sens précis de ce terme ?

Celui que je vais vous soumettre est-il certain ?

Je n'ose l'affirmer absolument, je le propose cependant à la suite d'un grand nombre de métriciens qui, sous la même réserve, s'appuient sur le témoignage du Scholiaste (annotateur) d'Héphestion (Manuel).

Le mot *Logaède* vient de deux mots grecs : « *logos* » parole-prose, et « *aoidè* » chant.

Or, dans le vers *logaétique*, entrent des dactyles et des trochées. « Le *dactyle* est le pied du vers épique « *aoidè* », tandis que le *trochée* est le plus voisin (avec l'iambe) de la prose ordinaire. » (Masqueray, p. 326).

Ainsi donc les vers *logaédiques* seraient des vers qui, au mouvement vif et libre du langage ordinaire, uniraient la marche plus majestueuse, plus poétique du dactyle.

Remarquez combien cette explication s'adapte à notre thèse : nous voulons prouver que la poésie ancienne a toujours tendu vers la liberté de la prose, et voici que, dans l'appellation même de certains vers, se glisse une explication faisant positivement allusion à la prose : « *logos*. » Un auteur américain, M. John Williams White, dans son important livre : *The verse of Greek Comedy*, traduit le mot *logaedic* par *prose-poetic* (p. 162), et, de fait, c'est la traduction la plus littérale. Pour mon compte, je ne repousse pas cette explication, cependant je m'abstiens d'y appuyer, parce que les métriciens hésitent à l'adopter. Ils voudraient trouver dans les anciens auteurs des textes plus nombreux, plus précis en sa faveur ; il y a une preuve plus décisive, je crois : la *forme* même des vers enlèverait facilement tout doute à cet égard.

Distinguons, avec plusieurs métriciens, deux classes de vers *logaédiques*. (Entre autres, Plessis, *Métrie*, p. 216).

La PREMIÈRE comprend les vers qui renferment *un seul dactyle*, avec un ou plusieurs trochées : ce sont les *logaèdes simples*.

La SECONDE, ceux dans lesquels interviennent *deux ou trois dactyles* avec les trochées : ce sont les *logaèdes composés*.

TABLEAU MNÉMOTECHNIQUE (Cf., p. 295)  
DES VERS LOGAÉDIQUES

Avant l'explication de ce tableau, quelques remarques préliminaires sont nécessaires.

1). La scansion de ces vers est très discutée parmi les métriciens, je ne me charge pas de mettre ces Messieurs d'accord. Au reste, cette discussion nous importe assez peu ; quelles que soient, en effet, les scansions proposées, elles ne parviennent pas à uniformiser la marche des pieds. Je me sers des scansions en usage dans la plupart de nos Métriques.

2). Il est possible que certaines pauses s'intercalent çà et là aux coupes (= césures), ou à la fin de certains vers ; je n'en parlerai pas, pour motif de brièveté, et parce que les irrégularités que nous allons constater en sont à peine modifiées.

3). Enfin, « chez les Latins, le trochée (3 temps) qui précède immédiatement le dactyle (4 temps) a été de bonne heure remplacé, d'une manière constante, par un spondée (- - 4 temps). » (Plessis, *Traité de M.*, § 231). Sous le bénéfice de cette réserve, je compterai toujours pour trois temps le trochée devant le dactyle ; je ne fais pas un *Traité de métrique*, je me contente des grandes lignes.

TABLEAU DES LOGAÈDES

1<sup>o</sup> CLASSE. — *Logaèdes simples*

1) — Adonique.	$\frac{\prime}{-} \cup \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup$	
2) — Aristophanien.	$\frac{\prime}{-} \cup \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup$	
3) — Phérécratien.	$\frac{\prime}{-} \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup$	
4) — Glyconique. (1)	$\frac{\prime}{-} \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup$	
5) — Phalécien.	$\frac{\prime}{-} \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup$	11 syll.
6) — Saphique min.	$\frac{\prime}{-} \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup$	11 syll.
7) — Alcaïque. (2)	$\frac{\cup}{-} \quad \frac{\prime}{-} \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup$	11 syll.

2<sup>o</sup> CLASSE. — *Logaèdes composés.*

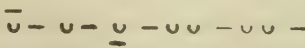
8) Asclépiade mineur. (1)	$\frac{\prime}{-} \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup \cup \quad \frac{\prime}{-} \quad \frac{\prime}{-} \cup \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup$	12 syll.
9) Asclépiade majeur. (1)	$\frac{\prime}{-} \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup \cup \quad \frac{\prime}{-} \parallel \quad \frac{\prime}{-} \cup \cup \quad \frac{\prime}{-} \parallel \quad \frac{\prime}{-} \cup \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup$	16 syll.
10) Saphique majeur.	$\frac{\prime}{-} \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup \parallel \quad \frac{\prime}{-} \cup \cup \quad \frac{\prime}{-} \parallel \quad \frac{\prime}{-} \cup \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup \quad \frac{\prime}{-} \cup$	15 syll.

(1) Pour la plupart des métriciens anciens, les deux *asclépiades* et le *glyconique*, qui leur est étroitement apparenté, sont des vers choriambiques, ayant comme éléments communs un pied initial, spondaïque chez Horace, et un iambe final : entre ces deux éléments le glyconique insère un choriambe, l'asclépiade mineur deux choriambes, l'asclépiade majeur trois choriambes :

Le glycon. insère 1 choriambe: ---UU---  
 L'asclép. min. > 2 > > ---UU---UU---  
 L'asclép. maj. > 3 > > ---UU---UU---UU---UU---  
 ROUSSEAU, Lechatellier: p. xvi.

M. Laloy, « Aristoxène », p. 333-4 dit que les 2 scansions ne changent rien à la place des temps forts.

(2) Alcaïque de onze syllabes. Quicherat, *Traité de versification*, p. 255, le scande ainsi :



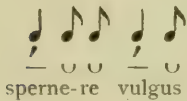
Il cite à l'appui deux auteurs latins.

## EXPLICATION DU TABLEAU

## DES VERS LOGAËDIQUES (page 295)

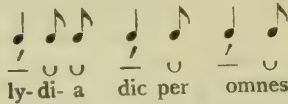
1<sup>re</sup> Classe : LOGAËDES SIMPLES. — Cette 1<sup>re</sup> classe comprend sept sortes de vers :

1<sup>o</sup>). Le plus court, de cinq syllabes est le *vers adonique*, composé d'un dactyle et d'un trochée, soit d'une mesure à 4 temps et d'une mesure à 3 temps.



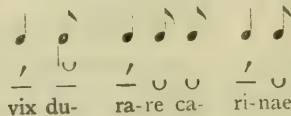
(Ces ex. sont empruntés à M. F. Plessis, Métrique grecque et latine, p. 216).

2<sup>o</sup>). *L'aristophanien* — sept syllabes — formé d'une mesure à 4 temps, de deux mesures à 3 temps.



Dans ces deux premiers mètres, le dactyle commence le vers, puis viennent les trochées ; désormais la mesure à 4 temps = dactyle - sera *au centre des trochées*.

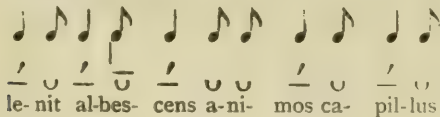
3<sup>o</sup>). *Le Phérécratien* - sept syllabes divisées en 3 mesures : un trochée, 3 temps ; un *dactyle*, 4 temps ; un trochée, 3 temps.



4<sup>o</sup> et 5<sup>o</sup>). Je passe les n<sup>os</sup> 4 et 5 de notre tableau, les vers *glyconique et phalécien* — pour analyser le n<sup>o</sup> 6.

6<sup>o</sup>). Le *saphique de onze syllabes*, d'un usage fréquent dans

la poésie liturgique. Voici sa scansion : deux mesures à 3 temps, une mesure à 4 temps, deux mesures à 3 temps.



7<sup>o</sup>). Enfin l'*alcaïque de onze syllabes* présente des irrégularités de mesure du même genre.

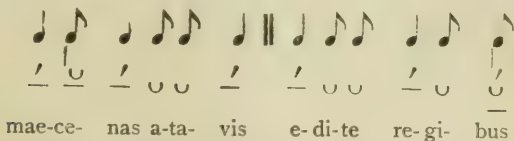
La DEUXIÈME PARTIE du tableau comprend les LOGAÈDES COMPOSÉS : nous y comptons trois sortes de vers.

Ces vers plus longs, à deux membres, se forment de vers logaédiques *simples* ; par conséquent, dans chaque membre, entrent plusieurs sortes de pieds. C'est le mélange des mesures qui va s'accroissant toujours plus.

8). L'*asclépiade mineur de 12 syllabes* est constitué par un *phérécrationien catalectique* (n<sup>o</sup> 3 du tableau) et par un *aristophunien également catalectique* (n<sup>o</sup> 2 du tableau), ce qui donne comme mélange de mesures :

1<sup>er</sup> membre : une mesure à 3 t., une à 4, une à 2 temps.

2<sup>me</sup> membre : une mesure à 4 t., une à 3, et pour terminer une syllabe brève ou longue.



Cette aggrégation de divers pieds n'est-elle pas intéressante ? Il faut décidément le reconnaître : la mélodie grégorienne n'est pas la première à pratiquer le système de la liberté rythmique.

Voici mieux encore :

9). L'*asclépiade majeur* — 16 syllabes — « n'est autre chose que l'*asclépiade mineur* — le précédent — avec intercalation... d'un adonique catalectique (incomplet) entre les



deux hémistiches. » Il est donc *tripartite* et *tricatalectique*, c'est-à-dire qu'il se divise en 3 parties, et les 3 vers qui le composent sont incomplets. (Plessis, *Métrie*, p. 217). La succession des mesures est la suivante :

1<sup>re</sup> partie : 3 temps, 4 t., 2 t.

2<sup>me</sup> partie : 4 temps, 2 t.

3<sup>me</sup> partie : 4 temps, 3 t., 2 t.

The image shows a musical score for the Latin phrase "tu me quae-si-e-ris, sci-re ne-fas quem mi-hi quem ti-bi". The notation consists of two lines. The top line features a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, followed by a double bar line, then a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, followed by another double bar line, and finally a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The bottom line shows the syllables of the text: 'tu me quae-si-e-ris, sci-re ne-fas quem mi-hi quem ti-bi'. Above each syllable is a rhythmic symbol: a vertical line with a horizontal bar above it, indicating the duration of the syllable. The symbols correspond to the notes above: quarter notes for 'tu', 'me', 'e-ris', 'ne-fas', 'mi-hi', and 'ti-bi'; eighth notes for 'quae-si' and 'sci-re'; and a half note for 'quem'.

Notre mélodie romaine est loin de posséder toujours dans sa marche cette diversité.

10<sup>o</sup>). Le *saphique majeur* — 15 syllabes. — « Il est formé du saphique mineur, exactement comme le grand asclépiade, par insertion d'un adonique catalectique. Il est, de même, tripartite et tricatalectique. » (Plessis, *Traité*, p. 218). — D'autres l'analysent autrement (Cf. Lechatellier, *Horace*, p. 15).

Ces vers logaédiques, pensez-vous, ne sont-ils pas des exceptions ?

Non, les Odes d'Horace, pour ne citer que cet auteur, sont au nombre de 104 — en comptant le Chant séculaire ; — 98, je dis 98 sur 104, sont écrites en vers logaédiques. Concluez ! (Cf. *Œuvres d'Horace* par F. Plessis et P. Lejay, p. 75).

### C). — DOCHMIAQUES

Assez sur ce genre de vers ; j'arrive au *dochmiaque*, je ne puis le passer sous silence, c'est le dernier dont je vous entretiendrai, car je dois faire un choix parmi les vers grecs ou latins qui s'affranchissent de la marche régulière des anciens poètes.

Dochmiaque ! Encore un terme qui indique l'inégalité, l'irrégularité : = oblique, = oblique, courbe, sinueux, plein d'inégalités. Un auteur moderne qua-


lifie ce vers de « boiteux » (Emmanuel, *Encyclopédie musicale*, p. 536).

De fait, ces expressions correspondent exactement à la nature de ce rythme : sa marche est plus capricieuse encore que celle des logaèdes. Voici les lois essentielles qui le constituent, d'après M. Masqueray (§ 333).

Sa composition paraît être la suivante :

Deux pieds.

iambe et crétique  mesures ternaire et quinaire

ou bachée et iambe  mesures quinaire et ternaire

C'est la forme pure du dochmiaque : huit temps divisés en 3 et 5, ou 5 et 3.

En principe, il admet la substitution d'une longue irrationnelle à chacune de ses brèves, ce qui donne les formes suivantes :

Forme pure	1 <sup>o</sup>	$\overset{+}{\cup} \overset{/}{-}$	$\overset{//}{-} \overset{+}{\cup} -$	8 temps.
	2 <sup>o</sup>	$\overset{+}{-} -$	$- \cup -$	9 temps.
	3 <sup>o</sup>	$\cup -$	$- \overset{+}{-} -$	9 temps.
	4 <sup>o</sup>	$\overset{+}{-} -$	$- \overset{+}{-} -$	10 temps.

Tous ces dochmiaques sont usités, surtout le premier, les autres sont rares (I. c., 325-326-327).

Je laisse de côté les dochmiaques où les longues sont résolues en deux brèves, ce qui ne change rien à la rythmique de ce vers.

« On a beaucoup écrit, dit M. Masqueray, sur la valeur rythmique du dochmiaque, aucune question n'est plus obscure... Cette proportion de 5 à 3 est en effet fort singulière. On ne la rencontre pas ailleurs. Elle a déconcerté un grand nombre de modernes. Aussi pour éviter les anomalies ont-ils

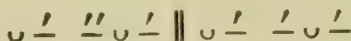
imaginé... des hypothèses pour égaliser l'inégalité des deux parties constitutives. »

Pour M. Masqueray, « ces hypothèses n'ont aucune valeur. » Il faut simplement conclure avec lui et « avec les anciens » que le dochmique est une combinaison de l'iambe et du crétique : 3 t., 5 temps.

Les divers emplois du dochmique ajoutent encore quelque chose de plus inattendu à son caractère déjà si capricieux.

a). — Il s'emploie rarement seul.

b). — Le dimètre est très fréquent.



On obtient ainsi la succession de mesures, 3 t., 5 t., 3 t., 5 temps.

c). — Il y a aussi des systèmes ou groupements de 4, 5, 6 et même 7 dochmiques.

Voici un système de 5 éléments dochmiques; j'en emprunte la transcription musicale à M. Gevaert (*Hist.* II p. 125).

Τὸν ἄ-μόν νῦν ἀν-τί-πα λον εὐ-τυ-χεῖν

θε-οὶ δοῖ-εν, ὡς δι-καί-ως πρό-λεως

πρό-μαχος ὄρ-νυ-ται

Eschyle, les Sept devant Thèbes, IV, str. 1.

C'est une suite constante de mesures à  $3/8$  et  $5/8$ .

C'est bien autre chose encore, lorsque ces mêmes vers sont

mélangés avec d'autres mètres : ce sont alors les combinaisons rythmiques les plus capricieuses, les plus insolites, qui n'ont de borne que la fantaisie des poètes.

Ici je dois renoncer à vous donner des exemples. Je vous renvoie aux *Traité de métrique grecque*, spécialement à celui de M. Masqueray qui a suffisamment élucidé ce sujet. Lui-même, d'ailleurs renonce à être complet. « L'étude de ces ingénieuses combinaisons, dit-il, serait presque infinie. » (Op. cit., §. 355). D'ailleurs, il s'agit du *groupement des vers entre eux*, ce qui appartient plutôt à la suite de notre entretien.

Quant à l'éthos, quant à l'impression produite sur l'âme des anciens par ces rythmes agités, M. Masqueray la décrit ainsi : « Cette division (du dochmique) en deux parties inégales (3+5) donnait au rythme une allure heurtée qui convenait bien à l'expression des troubles et des émotions de l'âme. On le rencontre à chaque instant dans la tragédie. Il n'apparaît pas avant Eschyle (vi<sup>me</sup> s.), mais il a été souvent employé par ce poète et ses successeurs. » (Op. cit., § 356).

« Ces vers irréguliers, dit aussi M. Gevaert, par le continuel changement de mesures, excellent à rendre les mouvements multiples et contradictoires qui accompagnent certains sentiments extrêmes, ou à dépeindre les phases successives d'une situation désespérée. »

Dans les mélodies grégoriennes, je l'ai déjà fait remarquer, « des changements continuels de mesures », analogues à ceux des iogaèdes et des dochmiques grecs, n'éveillent plus en nous les mêmes impressions. La souplesse, l'abondante variété des rythmes propres à nos mélodies religieuses ont façonné nos âmes à une autre esthétique : quelle que soit l'irrégularité de leur allure, toujours nos cantilènes, même les plus expressives, nous laissent dans le calme et la paix.

#### D). -- EQUIDISTANCE DES TEMPS MARQUÉS.

##### DACTYLÉ CYCLIQUE

Voilà donc, une fois de plus bien constatée, l'existence dans l'antiquité du *mélange des pieds, des mesures*, l'une des conditions essentielles du rythme libre. Que nous sommes loin, déjà, de l'harmonieuse majesté, de la tranquille régu-

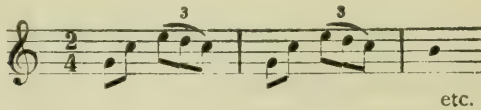
larité de la poésie épique, loin de *l'équidistance des temps marqués*, règle sacrée, inviolable, du vieil Homère et de ses imitateurs ! Et cependant nous n'avons pas encore exposé des écarts plus larges, plus caractéristiques, qui achèveront d'éloigner la poésie de ses sources, en la rapprochant toujours plus du langage de la prose.

Mais avant d'aborder cette partie de notre conférence, je ne dois pas oublier que je vous ai promis une réponse à l'objection sérieuse soulevée contre l'inégalité des pieds en vertu de la prétendue règle de *l'équidistance des temps marqués* dans la métrique ancienne. Elle se présente certainement à l'esprit des métriciens et surtout des musiciens, et tous, ici, vous l'êtes.

Je la résume.

Ce mélange de groupes binaires et ternaires, ternaires et quinaires, dans un même membre, ne se rencontre-t-il pas souvent dans notre musique moderne, sans que *l'équidistance des temps forts* (??) ait à en souffrir, par exemple :

Le groupe de trois notes, dit *triolet*, compte pour 2 temps dans une mesure à 2 ou à 4 temps ;



Le *quartolet* se condense et vaut 3 temps ;

Le *quintolet* se condense et vaut 4 temps ;

Le *sextolet* de même.

Ces effets se produisent par *condensation*.

Voici maintenant le résultat de *l'extension* : deux temps comptent pour trois : ex., dans une mesure à 6/8 ;



Tout cela est très connu, très fréquent.

Or les mêmes faits de *condensation* et *d'extension* ne se



produisaient-ils pas dans la rythmique ancienne, lorsque des mesures étrangères à la marche générale des vers s'intercalaient dans son étendue ?

Oui, certainement, me répondent un grand nombre de métriciens modernes, et c'est pour cela que les inégalités métriques que vous signalez n'appartiennent pas au *rythme libre*, et ne peuvent être présentées comme des précédents du rythme grégorien.

D'abord je pourrais vous répondre par une fin de non-recevoir.

Vous m'opposez des faits de *condensation* tirés de l'art moderne :

A mon tour, je vous rétorque d'autres faits de cette même musique moderne, où la *liberté rythmique des mesures* s'accuse nettement, devient une habitude, et, disons-le, s'épanouit en beauté entre les mains de nos grands compositeurs.

Ces exemples se neutralisent donc ; ils prouvent seulement que les deux systèmes rythmiques *peuvent exister côte à côte dans le même art poétique ou musical* :

celui de la *pleine valeur* des pieds excentriques, aboutissant à l'inégalité des rythmes ;

celui de la *condensation* ou de l'*extension* des mesures, maintenant l'égalité dans toute l'étendue du vers.

Mais mieux vaut aller droit à l'objection, et, pour cela, nous nous aiderons principalement de M. L. Laloy qui l'a abordée de front et réfutée victorieusement, à notre avis, dans son magnifique travail sur *Aristoxène de Tarente* (1904). On verra, du reste, qu'il n'est pas seul de son avis.

Voici quelques indications préliminaires de nature à montrer l'incertitude, le peu de solidité des théories en faveur de l'*équidistance des temps marqués*, dans les vers mélangés et composés.

Ses partisans avouent qu'ils ne proposent que des *hypothèses* : car aucun texte ancien et décisif ne leur sert de point de départ et de guide ; aussi les opinions sont multiples et se contredisent à l'envi (1).





On peut grouper ces hypothèses en *trois classes* principales.

---

(1) M. John Williams White les a résumées dans son savant ouvrage : *The verse of green Comedy* p. 169, § 390, London, 1912, Macmillan and Co.

Ce qui suit s'applique surtout aux mesures inégales des *logaèdes*.

*Une première hypothèse : extension* — ses adhérents sont peu nombreux — allonge les mesures de 3 temps et les compte pour 4 temps.

Valeur régulière 3 temps.	Valeur logaédique 4 temps.	
iambe $\cup - =$		= 
trochée $- \cup =$		= 

Ceci d'après  
M. White l. c.

*Une deuxième hypothèse : condensation* — opère au contraire sur les mesures à 4 temps (dactyle ou anapeste) et les réduit à 3 temps. Mais les tenants de cette opinion se divisent dès qu'il s'agit de réaliser cette réduction. Je me garderai bien d'entrer dans le détail de leurs subtilités. Le résultat de leurs divers systèmes de condensation aboutit au fameux *dactyle de 3 temps*, dit *cyclique*, « un nom trompeur, erroné », « a misleading name », dit M. White. Ce dactyle de 3 temps qui a eu une vogue incroyable perd de plus en plus du terrain parmi les métriciens, la troisième hypothèse nous en donnera la preuve. Déjà nous avons vu plus haut M. Riemann le repousser dans les vers *asynartètes*, et cependant l'adopter pour les *logaèdes*. D'autres métriciens l'admettent dans les vers *récités*, et le rejettent des vers *chantés* et de la *musique* ; il y en a encore qui distinguent entre les vers grecs et les vers latins, etc., etc... Je vous fais grâce de toutes ces discussions : elles prouvent seulement le désaccord des savants en face de cette difficile question.

*Une troisième hypothèse : extension et réduction légères* — plus plausible que les précédentes, plus en faveur aussi, se rapproche beaucoup de la nôtre : elle allonge *légèrement* les mesures à 4 temps. M. Masqueray l'exprime ainsi (*Métrique gr.*, p. 327-328) : « On a imaginé un autre système dans lequel les *dactyles restent des dactyles* (des mesures à 4 temps), et les *trochées, des trochées* (mesures à 3 temps). Chaque pied a donc une longue qui est le double de la brève du même pied. Pour arriver à l'équivalence, il faut simplement admettre que les dactyles étaient chantés avec un mouvement accéléré, et les trochées avec un mouvement plus lent.

« Cette hypothèse est bien séduisante... Le dactyle qui vaut quatre unités de durée, *continue donc de les avoir*, mais les unités de ce dactyle sont plus courtes que celles du trochée... »

Faut-il rattacher à un principe du même genre les procédés recommandés par M. Maurice Emmanuel, dans la nouvelle *Encyclopédie musicale* (p. 381) « pour expliquer le mélange et le contact de certains pieds disparates ? » Je ne sais... mais sa pensée sur le dactyle cyclique est très nette : « Je ne crois pas, dit-il, à l'usage du dactyle cyclique dans l'Antiquité. »

Vous le voyez, MM., la préoccupation constante à un grand nombre de métriciens modernes est d'arriver à tout prix, partout et toujours, à *l'équivalence des mesures*, erreur fondamentale qui les entraîne à forger toutes ces hypothèses.

Qu'y a-t-il donc de vrai dans cette règle, qu'ils s'imposent, de l'équidistance des temps marqués ? Quels sont les textes anciens qui l'établissent et la corroborent ?

Voici la réponse à cette question. je l'emprunte à Westphal, dans son traité *Rhythmik und Harmonik* (2<sup>e</sup> éd., p. 684). Je traduis littéralement : (1)

« Il n'y a pas un seul texte des rythmiciens où il soit question de la nécessité de l'égalité de la mesure... » Puis après avoir expliqué un texte d'Aristoxène, il conclut ainsi : « Ainsi Aristoxène, dont l'autorité en rythmique est à nos yeux souveraine, ne déclare nullement l'égalité des frappés (*Tacte*) comme principe nécessaire du rythme, bien au contraire, il établit expressément qu'à côté de l'égalité de mesure, on rencontre aussi *dans l'art musical* de l'antiquité la forme du *changement de mesure*. Et c'est précisément aussi ce que rapportent soit Cicéron, soit Quintilien... Par conséquent, *l'égalité de mesure*, voilà la forme fondamentale ;

---

(1) Es ist keine Stelle bei den Rhythmikern zu finden, welche von einer Nothwendigkeit der Tactgleichheit redet... Also von Aristoxenus, dessen Autoritat in der Rhythmik für uns die höchste ist, wird mit nichten die Gleichheit der Tacte als ein nothwendiges Princip des Rhythmus ausgesprochen, sondern es wird ausdrücklich neben der Tactgleichheit auch der Tactwechsel als eine in der musischen Kunst der Alten vorkommende Form statuiert. Genau das Nämliche wird von Cicero und Quintilian in den S. 501-505 erklärten Stellen berichtet. Die Tactgleichheit ist hiernach die Grundform, aber es kommt auch ein Tactwechsel vor.

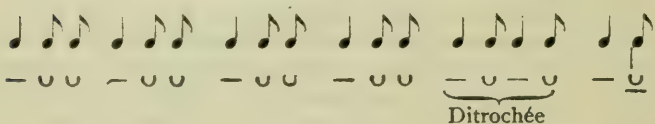
mais, à côté d'elle, existe aussi *la variété de mesure.* » (*op. cit.*, p. 685).

Ainsi parle Westphal. Je pourrais me contenter de cette citation, mais comme nous sommes au cœur même de notre sujet, je dois l'appuyer par d'autres témoignages. A ma connaissance, M. L. Laloy (1) est l'auteur qui a fait la critique la plus rigoureuse du *principe d'équidistance des temps* ; je la résume :

« L'application de ce principe aux vers des anciens, dit-il, a donné naissance à la théorie célèbre du *dactyle cyclique* et à un emploi inmodéré des silences et des longues prolongées... C'est à l'établissement de pareilles équivalences que s'est consumé presque tout l'effort des métriciens modernes. (2).

» Or, un pareil principe n'est indiqué ni par Aristoxène ni par aucun de ses continuateurs. On ne peut invoquer qu'un passage de Cicéron : mais les *intervalles égaux* dont parle l'auteur latin (3) ne sont pas des divisions de la mesure, ce sont les *unités de temps* qui servent à mesurer les divisions ; ce sont les *temps premiers* d'Aristoxène. Et la preuve, c'est qu'aussitôt après, Cicéron fait consister le rythme dans le battement des temps *égaux* ou souvent *inégaux*.

» Aussi n'est-il pas du tout sûr que le ditrochée (- u - u)



introduit par Archiloque dans une série dactylique doit s'arranger pour ne pas excéder l'étendue des autres mesures ;

(1) Aristoxène de Tarente, par Louis Laloy, Paris, 1904, Chap. VI, 11, 12.

(2) Hermann, Voss, Abel, Böeckl et Westphal lui même, pour un certain nombre de mètres (vers logaédiques). *Note de Laloy, l. c.*

(3) Voici le texte des deux passages de Cicéron (*De Oratore*, III) :

§ 185 : *Si numerosum est in omnibus sonis atque vocibus quod habet quasdam impressiones et quod metiri possumus intervallis aequalibus :*

§ 186 : *Distinctio et aequalium et saepe variorum intervallorum percussio numerum conficit, quem in cadentibus guttis, quod intervallis distinguuntur, notare possumus, in anni praecipitante non possumus.*

« Ce qui fait un rythme clair, c'est, selon le premier passage : 1<sup>o</sup>) la netteté des divisions : 2<sup>o</sup>) l'égalité des intervalles. Et dans la seconde phrase, c'est 1<sup>o</sup>) la netteté des divisions : 2<sup>o</sup>) le battement d'intervalles égaux ou souvent



même, s'il en était ainsi, on ne comprendrait pas l'expression d'*accroissement* dont se sert le théoricien, puisque la durée totale du vers ne serait pas *accrue* le moins du monde. Je ne prétends pas non plus que dans un pareil ditrochée la longue valait exactement la longue du spondée final ; sans doute le mouvement était un peu plus rapide en vertu de l'étendue plus grande de la mesure, il se produisait une sorte d'accommodation, mais approximative, et l'auditeur avait le sentiment d'un vers à la fois prolongé et légèrement accéléré avant le repos final. »

M. Laloy examine ensuite plusieurs cas analogues, par exemple :

- a) le crétique — U — (5 temps) remplacé par le ditrochée — U — U (6t.)  
 b) le bachée U — — (5 temps) » » » » choriambes — U U — (6t.)  
 etc., etc.

« Je ne crois pas, dit-il, après une discussion serrée, que dans aucun de ces cas il faille torturer les longues et les brèves pour les astreindre à une rigoureuse équidistance des temps forts, la légère et presque imperceptible oscillation de cinq à six et de six à cinq devait ajouter au charme de ces rythmes enveloppants et tournants. »

L'auteur poursuit sa démonstration :

a). à l'aide des *logaèdes*, dont la grâce, croit-il, « provient sans doute du mélange des rythmes... les vers logaéliques sont des vers *augmentés*, comme le grand archilochien résulte de l'*accroissement* de l'hexamètre épique. » (p. 333., *op. cit.*);

b). puis à l'aide du *dochmie*, (p. 334) qui « lui aussi est un rythme changeant, ainsi que le prouve le fragment de la partition d'Oreste : on n'aperçoit sur ce précieux papyrus

---

inégaux. Le mot *interoallum* n'a certainement pas le même sens dans les deux cas : la pauvreté du vocabulaire rythmique des Latins justifie cet abus. Les intervalles que caractérise un battement (*percussio*) sont des parties de la mesure ou des mesures entières. Ceux qui nous permettent d'évaluer les dimensions du rythme (*metiri possumus*) sont des unités de temps égales entre elles dans chaque cas donné, selon la théorie d'Aristoxène (sauf l'exception due à l'irrationalité). Il n'est pas sûr que Cicéron songe, comme le veut Westphal (*Metrick*, I, 1<sup>o</sup> ed., p. 501 et suiv., 683 et suiv.), à la modulation rythmique dans la seconde phrase, puisqu'il peut s'agir tout aussi bien des divisions inégales d'un iambe ou d'un péon. Mais ce qui est sûr, c'est que la première n'établit pas l'équidistance des temps forts, mais seulement la commensurabilité des temps rythmiques. » *Note de M. Louis Laloy, op. cit.* p. 327.



aucune trace de durée ou de pause (1). Il apparaît donc clairement qu'il n'y avait dans ces séries ni longues allongées, ni silences intermédiaires, et qu'elles se scandaient *selon la valeur normale des syllabes*. Un dochmie se compose de deux mesures dont l'une est ternaire et l'autre quinaire. Le changement de rythme est ici plus brusque, puisqu'on passe sans transition du rythme le plus bref au plus long : d'où l'étrangeté de ces mesures inégales et comme tordues. »

« On voit, continue M. Laloy, que les *modulations rythmiques* tenaient une grande place dans *toute théorie complète*. » Et plus loin : « Je crois avoir... établi qu'Aristoxène ne se fatiguait pas à égaliser ses mesures, ôtant ici, ajoutant là, pour finir par tout dénaturer. »

Ce que dit M. Laloy de l'enseignement d'Aristoxène s'applique aux théories de tous les auteurs grecs et latins.

Un dernier mot sur ce sujet.

Veuillez remarquer, MM., que la solidité de notre thèse ne dépend pas de la solution de tous les problèmes soulevés par l'inégalité métrique des pieds ; nous constatons des *modulations rythmiques* en des cas nombreux, cela nous suffit, car ces modulations entraînent *l'existence de la liberté rythmique* dans l'art poétique et *musical* de l'antiquité. Discutez, si vous le voulez, l'application de *cette liberté* aux différents vers ; admettez-la dans tel genre, excluez-la de tel autre ; tout cela, questions particulières à débattre entre métriciens. Pour nous, il demeure établi fermement que, *bien avant le chant grégorien*, le mélange des pieds ternaires, quaternaires, quinaires était d'un usage fréquent, en poésie et en *musique*. Or, ce mélange est le premier des principes constitutifs du rythme libre ; donc le rythme libre, ancêtre du *rythme libre grégorien*, existait plusieurs siècles avant notre ère.

Il n'y aura plus de doute possible à cet égard, lorsque nous aurons prouvé que le second principe du rythme libre était également pratiqué, dans les compositions poétiques et *musicales* de l'antiquité classique.

Etablir cette preuve ne sera qu'un jeu : je vous demande encore quelques minutes d'attention.

---

(1) Sauf à un endroit où l'on semble avoir indiqué la fin d'une *ritournelle instrumentale*. Note de L. L.

## IV

## GROUPEMENT DES VERS

## STROPHES — SYSTÈMES — LIBERTÉ !

Ce second principe du *rythme libre dans le chant grégorien* est l'*inégalité* des incisives, des membres de phrases, des périodes, ce qui, en poésie grecque et latine, correspond à l'*inégalité* des vers, des strophes, des systèmes. Trouvons-nous cette inégalité, ce mélange des vers *courts* et *longs* dans les poèmes de l'antiquité ? — Si oui, notre cause est gagnée ! Tous déjà, à la question posée, vous avez répondu affirmativement.

Je n'ai donc qu'à rappeler brièvement des faits connus qui n'admettent pas même de discussion.

Les Grecs et les Latins connaissaient deux formes générales de groupements de vers, d'où deux formes de poèmes :

a). le poème « monostique » (*Métrique*, Plessis, § 52) dans lequel « un seul et même genre de vers se répète indéfiniment » — Iliade, Enéide, etc., etc... Ce groupement régulier est en dehors de notre étude.

b). Le poème « systématique » (Masqueray, *Métrique*, § 367-8 et sq.) « qui est formé de *strophes*. Elles ont été employées par Alcée, Sapho, Anacréon, Pindare et tous les lyriques. » Les Latins en font aussi grand usage.

Les subdivisions de ce second genre sont presque innombrables ; il ne peut être question de les énumérer. Je rappelle seulement quelques types allant à notre but.

Le premier pas dans la formation des strophes est le *distique*, groupement de deux vers *inégaux*. Il fut très employé par les Grecs et par les Latins, sous des formes très variées. Quicherat, dans son *Traité de versification latine* (p. 332-337) compte 28 sortes de mélanges de vers. Un type, une fois choisi, se répète ordinairement jusqu'à la fin du poème : ce qui permet à la régularité de reprendre un peu ses avantages.

Le *Gloria laus* de la procession des Rameaux est composé de distiques formés d'un hexamètre et d'un pentamètre.

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — — — ◡ ◡ — —  
 Glo- ri- a, laus, et ho- nor, ti- bi sit, rex Christe Redemptor :  
 — ◡ ◡ — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — ◡ ◡ —  
 cui pu- e- ri- le decus prompsit ho-sanna pi- um.

Mais les Grecs n'en restèrent pas là, le *distique* ouvrait la voie à la poésie lyrique et à la formation des strophes. (Cf. L. Muelle-Benoist, p. 118).

*Vers 600, deux poètes éoliens — Alcée et Sapho —* construisirent les premières, de 2 ou 4 vers mélangés, d'une grande variété, et de différentes longueurs. C'est à eux que l'on doit :

la strophe *saphique*,  
 la strophe *alcaïque*,  
 et les strophes *asclépiades*.

Ces strophes sont bien connues, cependant permettez-moi d'attirer votre attention sur la *liberté rythmique* qui se dégage de ces petites constructions, car cette *liberté* conduit insensiblement la poésie à la *ressemblance avec la prose*, et prépare, par là, la voie au *nombre musical*, souple, libre, aisé, des mélopées grégoriennes.

STROPHE SAPHIQUE. — Elle se compose de deux sortes de vers : trois *saphiques de onze* syllabes et un *adonique de cinq* syllabes qui sert de conclusion.

Rappelez-vous que le *saphique* est un vers *logaédique* formé de mesures dissemblables ; sa diction trois fois répétée ne fait donc qu'affirmer le mélange des pieds et la *liberté rythmique* que le petit vers adonique, un *logaède*, lui aussi, vient augmenter encore.

Voici un exemple tiré de la liturgie romaine :

— ◡ | — — | — ◡ ◡ | — ◡ | —  
 ut que- | ant la- | xis reso- | nare | fibris  
 — ◡ | — — | — ◡ ◡ | — ◡ | —  
 mira | gesto- | rum famu- | li tu- | orum  
 — ◡ | — — | — ◡ ◡ | — ◡ | —  
 solve | pollu- | ti labi- | i re- | atum  
 — ◡ ◡ | —  
 sancte Jo- | annes

Cette strophe ne renferme que *deux* sortes de vers, la suivante en contient *trois*.

STROPHE ALCAÏQUE. — Elle est formée de :

a). Deux vers alcaïques (Cf. ci-dessus, p. 295) de 11 syll.

b). Un vers iambique hypermètre (*trochées* précédés ou d'une syllabe d'anacrouse — le deuxième trochée chez Horace est presque toujours un spondée) de . . . 9 syll.

c). — Un vers *dactylo-choraïque* (2 dactyles suivis de 2 trochées dans Horace. — Il est appelé : *alcaïque décasyllabe* par Lechatellier (p. XIV) de . . . . . 10 syll.

Ici se trouvent de nouveau réunies les deux conditions du rythme libre : mélange des pieds dans le même membre, inégalité des vers.

Un ex. tiré d'Horace, *Odes, lib., III, 1.*

o		/	o	/	—	/	o	o	/	oo
o-		di	pro-	faun-	vul-	gu-	s-	ce-	o-	
o	/	o	/	—	/	oo	/	oo		
fa-	vete	linguis	:	carmina	,	non	pri-	us		
o	/	o	/	—	/	o	/			
au-	di-ta		musa-	rum	sa-	cerdos				
—	oo	—	oo		—	o	—			
virgini-	bus	pu-e-	risque	canto	(1)					

STROPHES ASCLÉPIADES. — Il y en a de plusieurs sortes : La 1<sup>re</sup> est formée de trois vers asclépiades de 12 syllabes, suivi d'un glyconique de 8 syllabes.

Ex. : *Te Joseph celebrent... etc.*

Pour la *liberté rythmique* elle ressemble à la strophe saphique dont j'ai parlé plus haut. Trois vers semblables, puis, pour conclure, un vers plus petit.

La 2<sup>me</sup> strophe asclépiade est plus mouvementée : elle comprend :

2 asclépiades de 12 syllabes ;

1 phérécratien de 7 syllabes ;

(1) Lejard p. 102, cite une hymne de ce mètre chantée dans certains diocèses : *Christi triumphos dignaque Numine...*

1 glyconique de 8 syllabes.

L'hymne de S. Herménégilde appartient à ce mètre.

Ces différentes strophes se répètent sans changement dans toute l'étendue des poèmes. Cette régularité des strophes ne tarde pas à disparaître.

Plus tard, la *Lyrique dorienne* dépasse l'éolienne en liberté et en hardiesse. Ses strophes s'étendent de 5 à 20 vers, rarement plus. Elles sont composées habilement de mètres qui souvent diffèrent à la fois comme *étendue* et comme *construction*.

Les strophes se groupent avec des combinaisons extrêmement variées, souvent par *triades*.

Voici la forme traditionnelle : Les deux premières strophes — *strophe et antistrophe* — se ressemblent ; la troisième, dite *épode*, est de structure différente. C'est le type AAB. (Cf. Masqueray, *Métrie*, § 371 sq.).

D'autres fois, la forme isolée commence, et elle est suivie des deux strophes identiques. C'est le type ABB.

Autre disposition : les deux strophes de même structure entourent celle qui ne leur ressemble pas : type ABA.

Bref, ce que recherchent les poètes, c'est la variété ; et, pour y arriver, ils déploient une ingéniosité, une fécondité de moyens qui leur permettent d'atteindre les plus harmonieux résultats. Le nom de Pindare suffit pour évoquer les plus belles compositions poétiques et *musicales* de l'antiquité.

C'est que de nouvelles idées, de nouvelles mœurs, de nouvelles passions ont amené de nouvelles formes de poèmes, de tragédies, de comédies, s'écartant de plus en plus de la régularité primitive. Avec le temps, elles s'accroissent, se développent et varient jusqu'à l'infini.

A quoi bon analyser ces savantes constructions ? Une étude détaillée appartient aux livres spéciaux ; il me suffira de citer les conclusions des littérateurs qui ont, de nos jours, approfondi cette vaste question ; je les fais miennes, avec la plus entière conviction. Prises dans leurs écrits, elles auront plus d'autorité que si je les formulais de moi-même. Ces savants écrivaient sans préoccupation, ils ne songeaient guère au rythme grégorien, dont ils retraçaient cependant, sans le savoir, la *préhistoire*.

Voici d'abord le témoignage de M. Alfred Croiset (*Histoire de la littérature grecque*, II, p. 36).



« Avec l'épanouissement du lyrisme, à partir du VII<sup>me</sup> siècle avant J.-C., les combinaisons (de vers) deviennent plus riches encore et ne cessent de se développer. Quelquefois, elles échappent presque à toute symétrie : les rythmes se déroulent à travers une suite capricieuse de membres diversement groupés, sans autre règle apparente que la fantaisie du poète musicien. » (1). Le même auteur remarque ensuite que cette fantaisie arrivait à son comble dans la poésie iambique, et il ajoute : « *Toutes sortes de vers longs et courts pouvaient s'associer.* » (op. cit., II, p. 172).

La succession de vers d'inégales longueurs était donc entrée dans les règles de l'art poétique et musical, et dans quelle mesure ? M. A. Croiset vient de nous le dire : « *Toutes sortes de vers longs et courts pouvaient s'associer* » !

Or, n'est-ce pas ce que nous trouvons dans le chant grégorien ? un arrangement harmonieux de toutes sortes de membres « longs et courts » ?

Disons-le bien vite : cette variété des incisives, des membres, ne suffit pas à constituer dans son intégrité le *Nombre Musical Grégorien*, il faut d'autres conditions, mais elle en est un des éléments essentiels. Or, cette condition, la voilà dans la poésie gréco-latine, plusieurs siècles avant notre ère !

M. A. Croiset, traitant de la tragédie et de la comédie, écrit à propos de cette dernière : « Nous venons de parler du *mélange des rythmes* (employés dans la *comédie*)... Quelques uns de ces rythmes lui viennent de très loin, mais elle les traite à sa manière, *très librement* ; d'autres sont inventés par elle, à mesure qu'elle en sent le besoin. C'est dans l'héritage de la poésie iambique qu'elle a dû trouver le trimètre..., mais elle a su l'adapter à son humeur en atténuant la sévérité de ses règles. Evidemment, ce dialogue rapide, familier, tout en saillies, ne veut pas être assujéti à une discipline gênante. Il suffit aux auditeurs que la mesure y soit et que « les parties essentielles du vers en marquent le rythme ; pour le reste, on permet au poète de *se rapprocher de la prose* par une foule de licences, et peut-être même on lui en sait gré. Une liberté analogue règne dans les autres formes de vers. » (op. cit., p. 491).

Vous l'entendez, MM., on *permet au poète de se rapprocher*

(1) « *Atachtoi ruthmoi* » — Rythmes désordonnés, indéterminés.

de la prose ! Je vous l'avais annoncé, au début de cet entretien, que la poésie tendait à la liberté de la prose : Nous y voilà !!

Ne serait-ce pas une exagération, une hyperbole ??

Non, non, tous les auteurs s'accordent sur ce point.

Voici un autre témoignage emprunté à la *Métrique* de L. Mueller (1882) professeur à S. Petersbourg.

« Le dernier rejeton de la lyrique grecque est le *dithyrambe*, né du culte de Bacchus. Il se distingue par sa hardiesse et la variété de ses mètres. Il fut introduit dans la littérature par Arion (vers 600). Primitivement composé de strophes et d'antistrophes, le dithyrambe vit disparaître l'antistrophe à partir de l'an 400, et alors, faute de frein, il dégénéra à un tel point, que l'absence de règles dans sa composition parut souvent le faire tomber du plus haut essor de la pensée et de la métrique *jusqu'à la prose.* » (L. Mueller, Traduction de A. Legouez, prof. au Lycée Fontanes, 1882).

« *Jusqu'à la prose !!* »

D'ailleurs cet auteur qui écrivait en 1882 *ne fait que répéter* un livre publié en anglais vers 1840, par M. Otfried Muller. Après avoir mentionné l'abandon de la correspondance des strophes dans le dithyrambe nouveau, il ajoute :

« Désormais, les rythmes ne dépendent plus que de l'émotion et des caprices des compositeurs. C'étaient les « *poiëmata apolelumiëna* », les *poèmes libres* (1). La liberté alla bientôt jusqu'à mêler, dans un seul poème, non seulement *tous les mètres*, mais encore tous les *modes musicaux*... C'est ainsi que toute contrainte métrique semble disparaître et que la poésie *parut retourner à la prose*, précisément dans son essor le plus animé, comme *le remarquent souvent les critiques de l'antiquité.* » (*Hist. littér. grecq.* — Trad. franç. tome, p. 120). (Edit. angl., Chapter XXX, §3, p. 450).

En effet, *les anciens auteurs grecs et latins* n'ont pas manqué de relever le *caractère prosaïque* de certaines poésies antiques ; je vous rappellerai seulement, entre beaucoup d'autres, Denys d'Halicarnasse, qui résume les idées des théoriciens et des métriciens de son époque, dans son traité de la *Disposition des mots*. Il y aurait des pages entières à citer ; elles ne

---

(1) Cf. Christ, *Metrik*, p. 606 et 658.

font que répéter ce que les auteurs modernes viennent de nous dire, je vous y renvoie simplement.

## V

PROSE VULGAIRE, PROSE MÉTRIQUE  
PROSE TONIQUE

Ainsi donc, tout en cheminant à travers les œuvres poétiques de la Grèce et de Rome, nous nous sommes rapprochés peu à peu de la *prose* et... du *rythme grégorien* ; car, personne ne l'ignore, plusieurs définissent ce rythme par un mot : « *rythme oratoire*. »

Fort bien, nous sommes au but ! Toutefois, je me demande si nous ne l'avons pas dépassé. Voici une objection à laquelle M. Laloy se croit obligé de répondre ; et sa réponse me laisse inquiet, rêveur ; si elle est exacte, elle nous conduit à une conséquence inattendue et décevante pour nous, amis des beautés mélodiques de l'art grégorien.

Question, objection !! Avec les libertés *lyriques* et surtout *dithyrambiques* que devient le rythme *poétique* ? N'est-il pas remplacé par le rythme *oratoire* ?

— Non, répond M. Laloy, « C'est là, jouer sur les mots : le *rythme oratoire* est un *rythme vague et indéterminé, une ébauche de rythme*, parce que les syllabes n'ont pas entre elles de rapports définis. Le rythme poétique, au contraire, est un rythme précis, parce que chacun des groupes qu'il emploie se décompose en temps égaux ou inégaux, dont le rapport est immédiatement saisissable... dactyles, iambes ou péons... mesures parfaitement définies à 2, à 3, à 5 temps. La variété de ces mesures anime le rythme sans lui enlever rien de sa clarté. » (*Aristoxène*, p. 336).

Mais ! Mais !! Rythme grégorien, rythme oratoire, rythme à forme *prosaïque*, c'est tout un, disent quelques amis de nos mélodies...

Rythme *prosaïque*, dit à son tour M. Laloy, rythme « *vague, indéterminé, une ébauche de rythme* » !!!

Et voilà, du coup, notre cher rythme grégorien — que nous

estimions si riche, si varié, si parfait, le plus noble et le plus religieux des rythmes — ravalé à n'être plus qu'une ébauche, un embryon de rythme ! Bel aboutissement, en vérité, de toutes nos recherches !!...

Il faut tirer la chose au clair et sortir de cette impasse.

Comment faut-il entendre cette formule : « *rythme grégorien, rythme oratoire* ? »

Si l'on veut dire que le rythme oratoire « vague, indéterminé », décrit par M. L. Laloy est le type du rythme grégorien, je dirai : Non, le rythme grégorien n'est pas *oratoire* dans ce sens, il n'est pas une « ébauche de rythme », pas plus que le *rythme poétique* des lyriques qui, lui aussi, est assimilé au rythme prosaïque. Le rythme grégorien est tout à la fois *libre et parfait* dans son genre ; à l'inégalité des pieds, des incisives, des membres qui le fait *libre*, il joint la précision nécessaire, suffisante, qui le rend *parfait*. « Il se décompose en temps égaux et inégaux, dont le rapport est immédiatement saisissable » : groupes de syllabes, groupes de notes, groupes de formules musicales, rythmés par arsis et thésis, parfaitement définis à 2, 3 temps et plus, dont « la variété anime le rythme sans lui enlever rien de sa clarté. »

Notre rythme grégorien n'appartient donc pas au rythme oratoire, décrit par M. Laloy. — Le rythme grégorien ne relèverait-il pas, alors, d'une autre espèce de rythme oratoire ?

Il y a en effet le *rythme oratoire métrique* des grands orateurs classiques, grecs et latins ; car, vous vous le rappelez, je vous ai dit en commençant (*Cf.* p. 287) que, à l'inverse de la poésie, la prose informe et irrégulière à son origine en vint peu à peu à se civiliser. Hérodote, (né vers 480) est le premier qui ait donné à la Grèce « l'idée qu'une belle phrase en prose pouvait valoir un beau vers. » Quintilien lui attribue déjà un *rythme caché*. Avec la prose attique (v<sup>me</sup>-iv<sup>me</sup> s.), le rythme devient plus évident et atteint sa perfection ; il est libre, varié, ample, harmonieux, nombreux, et évite, dit M. Croiset, « jusqu'à l'apparence de mécanisme. »

Et cependant cette prose si souple emprunte à la poésie ses combinaisons de syllabes longues ou brèves, ses pieds qu'elle dispose à sa manière ; les *clausules* des phrases, et assez souvent des membres de phrase, sont *purement métriques*, sans ressembler cependant à la chute d'un vers :



une cadence de vers, à la fin d'une période oratoire, serait une faute. Ces clausules sont très nombreuses. Le commencement et le milieu des phrases sont régis par des règles « purement négatives. »

Voilà donc un nouveau rythme, à la fois *libre et métrique*, qui n'est pas celui de la poésie. Serait-ce là le type oratoire du rythme grégorien ?

Pas encore, quoique ces deux rythmes aient entre eux plus d'analogies que n'en avait la prose *vulgaire* avec l'allure rythmique grégorienne.

Ce n'est pas tout ; le temps marche, nous sommes aux premiers siècles de notre ère, une évolution importante se produit dans les langues classiques ; lentement la *quantité* des voyelles disparaît, *l'accent tonique* s'empare du mot et le domine ; une nouvelle prose, un nouveau rythme se fait jour, c'est le *rythme oratoire tonique*. Comme la prose métrique, il a ses clausules, mais fondées sur *l'accent*. Il y en a quatre seulement, qu'on appelle :

*Cursus planus, cursus tardus, cursus vetox, cursus trispondaïque.*

La liturgie en fait un très fréquent usage dans ses Préfaces et ses Oraisons. La musique grégorienne elle-même a modelé sur ces *cursus*, surtout sur le *planus*, le contour de nombreuses cadences mélodiques. Avons-nous trouvé enfin le type authentique, adéquat, du rythme grégorien ? — Non.

Si la *prose oratoire tonique* a des affinités très étroites avec les mélodies grégoriennes, appuyées elles-mêmes sur un texte tonique, il faut dire cependant que cette prose, au rythme parfois « vague, indéterminé », surtout au centre des phrases, n'a pu servir d'exemplaire à une *mélodie*, à une *musique* proprement dite, qui possède ses lois particulières de tonalité, de modalité, de rythmique, d'où découlent des droits, des libertés, des avantages, des beautés, qu'elle doit faire valoir, même aux dépens du texte et des plus belles périodes oratoires. Tout au plus peut-on dire que la *prose tonique* a servi d'appui, de modèle aux lectures et aux psalmodies les plus simples, et à quelques chants syllabiques de la liturgie ; pour le reste, la cantilène grégorienne s'affranchit si souvent et si franchement du texte, que celui-ci ne compte plus guère que comme un soutien et un canevas ! Son rythme, en définitive, est *musical*, réellement *musical*.



Faut-il donc renoncer à découvrir dans l'antiquité le type parfait du rythme grégorien ?

Hé oui ! Au reste, je ne vous ai pas promis de vous le trouver...

Je vous ai simplement promis de trouver dans l'antiquité classique *les principes essentiels qui régissent le « rythme libre » du chant grégorien*. Or, depuis le commencement de cette lecture, je vous ai énuméré quatre ou cinq sortes de *rythmes libres* qui peuvent être considérés comme des ancêtres du *nombre musical grégorien*.

Comptez :

1). *Rythme libre, poétique et « musical », des lyriques grecs et latins.*

2). *Rythme libre oratoire métrique.*

3). *Rythme libre oratoire tonique.*

4). *Rythme libre oratoire mixte.* (Résulte du passage du rythme oratoire métrique au rythme oratoire tonique).

5). *Rythme libre oratoire vulgaire.*

Laissons de côté ce dernier à cause de son caractère vague et imprécis ; nous l'avons dit, il n'est qu'une ébauche de rythme.

Restent *quatre rythmes distincts*. Notez que chacun de ces rythmes pourrait être dédoublé, car les principes particuliers qui les régissent — quantité ou accent — diffèrent dans chacune des langues grecque ou latine, et déterminent une application spéciale ; nous aurions donc devant nous *huit rythmes, tous libres*, mais tous *dissemblables* par quelques côtés, par quelques détails.

Or, vous vous en souvenez, au début de cet entretien, on nous a dit que la théorie solesmienne du rythme libre grégorien ne reposait sur aucun fondement historique et qu'elle était une pure invention des Bénédictins !

Maintenant, MM., vous êtes à même de juger. Si vous le voulez, confrontons — ce sera mon résumé et ma conclusion — le rythme libre grégorien et les rythmes libres antiques.

Voyons d'abord *les similitudes*, nous verrons ensuite *les différences*.

SIMILITUDES :

1<sup>o</sup>). *Les temps premiers grégoriens, notes ou syllabes, sont indivisibles, ils sont le fondement de toute la mélodie ; or, tous les rythmes que nous avons évoqués, poétique, mu-*

sical, oratoire, métrique ou tonique, grecs ou latins, ont tous également pour fondement *les temps premiers*, syllabes ou notes indivisibles.

2°). Les temps premiers grégoriens se groupent en *temps composés binaires ou ternaires, etc...* Ainsi en est-il dans tous les rythmes, libres ou mesurés, de l'antiquité gréco-romaine, et, de ce groupement, résultent les pieds, iambe, trochée, dactyle, etc...

3°). A leur tour, les temps composés grégoriens, binaires ou ternaires, se rassemblent, s'organisent, se mélangent entre eux avec une liberté qui exclut toute contrainte, et va même jusqu'au caprice ; n'avons-nous pas constaté cette même indépendance, ce même mélange des pieds, dans tous les *rythmes libres*, poétiques et oratoires, des temps classiques ?

4°). Enfin, les incisives, membres, phrases, périodes grégoriennes se succèdent, « longues et courtes », au gré du compositeur ; mêmes caprices, mêmes fantaisies dans les vers mélangés, « longs et courts », des poètes lyriques, et dans les périodes oratoires, variées et nombreuses, d'un Démosthène, d'un Cicéron, d'un Léon le Grand.

Il est impossible ce me semble, en face de ces coïncidences, de ne pas reconnaître que les mêmes principes de liberté dominant et vivifient et les rythmes classiques et les créations musicales de l'Eglise Romaine ; impossible de ne pas reconnaître, en ces rencontres, le lien historique qui unit le grégorianisme à l'antiquité.

#### DIFFÉRENCES :

Sans doute il y a des *différences* ; sans doute le *nombre musical grégorien* ne reproduit exactement ni l'un ni l'autre des rythmes qui l'ont précédé ! Mais n'en est-il pas ainsi de ces rythmes eux-mêmes ? Il y en a huit ; entre eux, peu de ressemblance ; pour tous, les lois générales sont les mêmes, différente en est l'application à chacun : des circonstances de langues, d'époque, de mœurs, de métrique, d'accentuation, rendent compte de ces variétés.

Il en est de même pour la mélodie grégorienne ; arrivée la dernière, elle n'est ni le calque ni l'imitation des anciens rythmes ; elle s'en approprie les lois principales, elle les applique à sa convenance, librement, d'accord avec son époque, d'accord avec les textes toniques latins qui lui servent de soutien, d'accord avec son idéal religieux, d'accord

aussi avec les divers éléments musicaux qui entrent dans sa formation : musique gréco-romaine, musique byzantine, musique hébraïque et peut-être d'autres encore, l'avenir nous éclairera sur ces points ; enfin, pour tout dire et conclure : elle est de son temps, elle est latine, elle est romaine, tout en plongeant ses racines dans la plus haute antiquité.

Dois-je m'excuser, en finissant, d'avoir abordé devant vous un sujet si spécial, et d'être remonté, pour le traiter, presque jusqu'au déluge ? Vous en jugerez. Pour moi — encore que la question ne soit ici qu'effleurée : il y faudrait tout un volume — j'ai cru qu'il était utile à un Congrès comme le vôtre de bien prendre conscience que le rythme grégorien n'est pas un rythme d'exception, et qu'il a ses points d'attache et conserve des airs de famille avec les règles générales du beau, où qu'il se trouve. A tout dire d'un mot, il est naturel, puisqu'aujourd'hui les musiciens, plus avertis, reviennent d'eux-mêmes à cette variété qui est pour le rythme musical, comme pour la mélodie, une condition d'existence.

On nous a fait, en vérité, trop d'honneur en nous en attribuant l'invention. Quoique bénédictins, voire bénédictins de Solesmes, nous sommes venus trop tard pour en faire la découverte. Notre mérite, si mérite il y a, est donc modeste. Il a consisté simplement à ramener au jour, de concert avec M. le chanoine Gontier, du Mans, un principe rythmique, autrefois fort en honneur, et qu'une incroyable distraction des siècles derniers avait insensiblement laissé glisser dans l'oubli. Vous vous doutez bien qu'on ne revient pas de si loin sans causer autour de soi quelque surprise. Il y eut même, un certain temps, du désarroi dans l'opinion. Pour faire admettre cette loi disparue, surgissant à l'improviste on ne savait d'où, la difficulté ne fut pas surtout de prouver la réalité de son existence et l'authenticité ancienne de ses droits de cité ; en son absence prolongée, l'éducation des esprits s'était façonnée sous l'empire d'autres principes en vogue. Une mentalité fautive en était née qu'il devait être malaisé de redresser. De là, d'inévitables polémiques de plume, parfois un peu vives. Néanmoins, jointe à la pratique, l'étude réfléchie et sincère de la question contribua plus que tout le reste à abattre les préjugés invétérés de la routine. A l'heure actuelle, le nombre des ralliés à cette méthode — méthode désormais romaine — ne se compte plus. Sans doute, on

trouve encore de ci de là quelques retardataires Patience !! La lumière qui s'est faite pour tant d'autres, finira par triompher d'eux à leur tour. C'est du moins notre espoir et notre souhait ardent pour l'art, qui, certainement, y gagnera, mais aussi pour la gloire de Dieu qui veut être chanté de telle manière, dit S. Augustin : « UT NON SIT IN LAVDE DISCORDIA. »

DOM A. MOCQUEREAU.

---





XXIII

**La musique liturgique  
dans le cadre de l'enseignement  
supérieur.**

PAR

**M. le Chanoine MATHIAS**

*Supérieur de Strasbourg.*



# LA MUSIQUE LITURGIQUE

## DANS LE CADRE DE L'ENSEIGNEMENT

### SUPÉRIEUR

---

Plus de quinze ans nous séparent de la promulgation du nouveau code juridique de la musique liturgique. Cinq années pleines de sang, de ruines et de crimes inimaginables ont passé sur la tombe du grand réformateur de cette musique pour justifier son œuvre, pour sceller ses lois par un formidable : *Quæ sursum sunt quaerite, quæ sursum sunt sapite, non quæ super terram.* De grands efforts ont été faits dans l'accomplissement de sa volonté, de beaux succès ont été obtenus dans la réalisation de ses idées.

Mais nous déplorons toujours la triple barrière qui s'élève grande, presque insurmontable entre le but à atteindre et le travail fourni jusqu'à l'heure présente ; c'est *l'indifférence, le découragement, la désunion.*

C'est d'abord *l'indifférence* de la grande masse des fidèles pour tout ce qui touche à la musique liturgique, indifférence qui, chez une certaine catégorie d'intellectuels, frise souvent le dégoût, le mépris, le dédain.

C'est ensuite le *découragement* de ceux qui auraient mission de cultiver, de propager, de porter à sa perfection la musique liturgique. Dans un moment d'inspiration et de saint enthousiasme tel que le produit l'assistance à un Congrès, à un cours ou une conférence, ou encore la lecture d'un article ou d'un livre traitant de la musique sacrée, ils font, pendant un certain temps, des efforts inouïs, et voyant leur peine et leur labeur couronné d'insuccès, ils abandonnent le champ du

travail pour ne plus jamais y retourner. Ils plaident la cause des indifférents et ils augmentent leur nombre.

C'est enfin la *désunion* de ceux qui, avec les meilleures dispositions, avec un zèle, un esprit de sacrifice et une patience à toute épreuve, travaillent à la réalisation du grand idéal de Pie X. Une différence de vue et de conception, quelquefois une différence de succès, le plus souvent une série de malentendus les a désunis. C'est la fameuse « désharmonie des artistes » qui, plus que tout le reste décourage les uns, scandalise les autres, en multipliant ainsi le nombre et des découragés et des indifférents.

Voilà trois grandes barrières qui, comme d'immenses glaciers se mettent entre l'ardeur de nos aspirations et la sublimité lumineuse de l'objet de nos désirs. Il faudrait précisément toute la puissance des splendeurs du soleil de notre musique liturgique, pour faire fondre ces monceaux de glace et frayer à tous le chemin vers les sommets éternels de la beauté liturgique ; il faudrait la lumière foudroyante de la *vérité une et indivisible* de cet art liturgique de musical, pour ramener à l'unité les désunis. Vérité spéculative pour imposer aux intelligences l'unité du but ; vérité pratique pour imposer aux volontés, l'unité du chemin, l'unité des moyens.  
*Lex et veritas.*

Il faudrait toute la chaleur de la *bonté divine*, épanchée dans les formes innombrables de cet art, pour inspirer du courage aux pusillanimes, pour donner de la verve aux faibles et pour assurer à tous la persévérance. Il faudrait enfin tout l'éclat de la *beauté naturelle et surnaturelle* de cet art, pour subjuguier, captiver, ravir les indifférents, pour imposer le silence aux moqueurs et remplir de confusion les rieurs.

Mais cette vérité et cette bonté et cette beauté ne font-elles pas précisément le contenu du code juridique de Pie X ? Ce document ne présente-t-il pas le firmament de la vérité, de la bonté et de la beauté inhérente à la musique liturgique ? Pourquoi alors ces glaciers continuent-ils à subsister ?

Sans doute, parce que le passage entre ce firmament et ces glaciers n'est pas encore pleinement ouvert. Des routines invétérées comme d'épais nuages couvrent encore le soleil et l'empêchent d'envoyer ses rayons jusqu'à ces glaciers pour les faire fondre. Le contenu du *Motu proprio* n'a pas encore trouvé toute la largeur du chemin qui conduit de la vérité,

de la bonté et de la beauté d'en-haut dans les intelligences, les volontés et les cœurs d'ici-bas.

## I

Ce chemin large, ce passage lumineux, c'est le *Magisterium ordinarium* de l'Église, comprenant l'enseignement religieux primaire dans le catéchisme et le prône du dimanche ; l'enseignement religieux secondaire dans le cours de religion des collèges, des conservatoires, des cercles d'études et dans les conférences populaires : l'enseignement religieux supérieur dans les séminaires et dans les facultés de théologie ainsi qu'aux instituts, cours et conférences publiques, rattachés à ces deux établissements.

Voilà la triple voie par laquelle toute vérité, bonté et beauté d'ordre surnaturel doit descendre du Chef de l'Église dans les membres de son corps mystique pour y trouver le plein épanouissement de son efficacité.

Or, la musique liturgique dans l'esprit du *Motu proprio* a bien trouvé la voie de l'enseignement primaire ; dans des cours de solfèges on enseigne aux enfants et, par les enfants, au peuple, les parties du répertoire liturgique accessible à la grande masse des fidèles. L'enseignement secondaire, à son tour, a ouvert son cadre à la réforme de la musique liturgique en transmettant aux élèves, avec une connaissance plus approfondie de la liturgie, l'ensemble des formes d'expression liturgique tant grégoriennes que Palestriniennes, celles des Bach, des Beethoven, des Liszt, les formes vocales et les formes instrumentales.

Il n'y a que l'enseignement supérieur qui, en bien des endroits, se refuse à se mettre dans le service de la grande réforme liturgico-musicale, l'enseignement supérieur qui *seul* serait capable d'atteindre au maximum de vérité, de bonté et de beauté inhérente à l'art liturgique et de transmettre ce maximum d'abord aux organes du Chef de l'Église, à la hiérarchie, et par eux à l'ensemble des membres de son corps mystique, avant tout à ces fidèles instruits qui tendent la main aux clercs pour accomplir avec eux le grand *Opus Dei*.

Que l'on ne s'y méprenne point en m'objectant que dans



tous les séminaires, la musique liturgique est enseignée, et que les séminaristes aimant la musique trouvent dans les bibliothèques et les salles de lecture tout ce qu'il faut pour développer leur talent. L'enseignement dont il s'agit n'est, en règle générale, que la reprise de l'enseignement secondaire, voire même primaire, négligé ou omis en son temps. C'est un travail de théologie musicale avant tout et non point un travail de technique pratique et d'art théologique. Quant aux études privées et facultatives de ce genre d'amateurs, c'est plutôt un mal qu'un bien, c'est plutôt un crime qu'un acte de vertu que de leur permettre d'errer dans l'incertain, de perdre leur temps au séminaire et d'augmenter plus tard comme prêtre le nombre de ces dillettantis qui renforcent les barrières énumérées tout à l'heure au lieu de les détruire.

Et quand même ce danger n'existerait pas, ce ne serait après tout jamais l'enseignement officiel et vivant de l'Eglise, qui seul répond à la mission de Notre-Seigneur : *Euntes docete omnes gentes... docentes eos servare quæcumque mandavi vobis* et qui seul possède les garanties surnaturelles : *Ecce ego vobiscum sum usque ad consummationem sæculi*.

Ce n'est point là l'idée du grand réformateur de la liturgie qui dit à la fin de son code juridique (VIII N° 27) : « Dans les leçons ordinaires de liturgie, de morale, de droit canonique, qui seront données aux étudiants en théologie, qu'on n'omette pas de toucher aux points qui se rapportent plus particulièrement aux principes et aux lois de la musique sacrée, afin que les jeunes clercs ne sortent point du séminaire dépourvus de toutes ces notions nécessaires à la parfaite culture ecclésiastique. » Ces leçons ordinaires de liturgie, de morale, de droit canonique, c'est tout ce qu'il y a de plus officiel dans l'enseignement supérieur de la théologie.

Cela n'est que la répétition explicite de ce qui implicitement est prôné dès le premier chapitre avec l'envergure et la puissance qui caractérisent tout ce document : « La musique sacrée est une partie intégrante du culte catholique. » Elle en est aussi inséparable que l'univers des sons est inséparable de l'univers tout entier, que la voix de l'homme et son oreille sont inséparables de sa constitution physique et physiologique, que la faculté de faire de la musique et le désir, le besoin d'en jouir sont inséparables de l'âme humaine.

Cette inséparabilité a été mise en relief par le Dieu Révé-

lateur Lui-même, sur tout le parcours de la révélation, et avec une insistance particulière à tous les grands tournants de l'histoire sainte. C'est *Moyse* qui dut la chanter au moment de la libération définitive du peuple élu, la veille même de l'établissement de la théocratie avec son culte majestueux. C'est *David* qui la chanta en érigeant le Saint Tabernacle au Mont Sion, et en organisant le culte chanté. C'est *Salomon* qui la fit chanter avec toute la pompe du roi sage.

Mais c'est surtout le vrai *Moyse* et *David* et *Salomon* qui fit chanter cette inséparabilité à sa Mère, la Vierge Immaculée, peu après son Incarnation. Il la fit chanter par *Zacharie* au moment de la nativité de son grand précurseur, il la fit chanter par les Anges du Ciel au moment de sa propre nativité et par *Siméon* au début de son culte public au Temple de Jérusalem. Il l'a chantée lui-même durant toute sa vie cachée et publique, il l'a chantée enfin lors de l'inauguration définitive du nouveau et vrai culte par son sacrifice non sanglant et sanglant, la Passion et l'Eucharistie.

Or, ce qui est tellement ancré et enraciné dans la liturgie, ne saurait être compris sans la liturgie. Et ce qui ne peut être compris sans la liturgie, ne peut non plus être enseigné en dehors de la liturgie.

Mais tout le monde convient que la liturgie réclame absolument l'enseignement supérieur pour ceux qui doivent la diriger, la conserver pure, en assumer les fonctions principales et l'enseigner aux fidèles. Pourquoi persiste-t-on à exclure de cette nécessité absolue la partie la plus saisissante, la plus ravissante, la partie à l'efficacité la plus surprenante et la plus permanente ? Disons le mot : Pourquoi exclure de l'enseignement supérieur l'explication, l'interprétation et l'exaltation du *souffle même du Saint-Esprit* sortant du cœur du Christ et de son épouse mystique pour porter au cœur du Père éternel l'hommage de l'adoration divine et universelle due à sa Majesté Souveraine, et rapportant du cœur du Père au cœur du Christ et de son épouse sur terre et sous la terre l'abondance des grâces et des bénédictions.

Que l'on ne dise pas que le souffle du Saint-Esprit réside dans le texte sacré, texte qui est suffisamment expliqué dans les cours de dogme et d'exégèse, que par conséquent, toute explication ultérieure est superflue. Cette argumentation

est tout ce qu'il y a de plus faux. Car : 1<sup>o</sup> le souffle du Saint-Esprit est *dans l'ensemble* du drame liturgique et non pas seulement dans le texte. 2<sup>o</sup> dans le texte de l'Écriture Sainte qui est chanté ou récité à l'office liturgique, le souffle du Saint-Esprit est *bien plus puissant* que dans le même texte pris séparément en dehors de la liturgie. Et même 3<sup>o</sup>, ce souffle du Saint-Esprit n'y manque pas d'un *support d'ordre naturel*, support scientifique, support artistique qui échappe absolument aux investigations ordinaires des professeurs de dogme et d'exégèse. Ce support naturel de la grâce c'est avant tout :

1<sup>o</sup>. — La *fécondité esthétique* des paroles chantées, tout ce monde de sentiments qui se berce dans ces paroles, ce monde de joie ou de tristesse, l'exubérance de la conviction et persuasion qui souligne et met en relief l'importance de chaque vérité ; voilà bien une entité, une vérité nouvelle que le texte à lui seul ne nous révèle point. C'est ensuite :

2<sup>o</sup>. — La *fécondité musicale* de ces mêmes paroles, s'épanouissant dans l'ensemble des possibilités d'expression musicale dont est susceptible d'une part la beauté des mystères et des vérités énoncées dans ce texte, d'autre part la beauté des images et des sentiments que l'association des idées suggère à l'âme qui médite ces mystères.

C'est 3<sup>o</sup>. — L'action Sainte, la *cérémonie* que prépare, qu'accompagne ou suit ce texte sacré dans l'ensemble du drame liturgique ;

C'est 4<sup>o</sup>. — Cet *ensemble lui-même* pris comme unité dramatique et finalement 5<sup>o</sup>. — Cette unité dramatique dans *l'ensemble de la saison* de l'année liturgique qui donne à ce texte une teinte, une nuance esthétique, nettement déterminée.

Voilà rien que pour le texte, 7 entités nouvelles qui ne rentrent ni dans le cours ordinaire du dogme, ni dans celui de l'exégèse, qui réclament donc impérieusement une chaire de dogme et d'exégèse particulière, une chaire de *théologie musicale* pouvant transmettre aux futurs prêtres, aux futurs chefs de paroisses, chefs de chœurs et organistes, l'ensemble des entités et des vérités particulières à la musique sacrée.

Et quelle foule d'entités théologiques et musicales n'offre pas le reste de la liturgie, cette multitude et cette variété de cérémonies, cette multitude et cette variété d'actions

et d'objets symboliques représentant le commerce intime entre le Ciel et la terre et tendant incessamment à l'union vitale entre Dieu et le monde. Les leçons ordinaires de liturgie ne suffisent point pour mettre au clair tous ces détails.

Il en est de même pour l'enseignement de la morale et du droit canonique. Impossible de se borner aux principes généraux pour taxer la valeur, la force et l'efficacité morales inhérentes à la musique liturgique et pour en déduire toutes les responsabilités qu'elles entraînent pour les liturgistes. Impossible d'évaluer toute son importance au point de vue ascétique et pédagogique sans la connaissance parfaite de la physiologie et de la psychologie musicale. Inutile d'en relever le côté apologétique.

Quel vaste terrain donc à cultiver et à parcourir avant même d'arriver à la partie centrale de la musique liturgique : l'aptitude des différentes formes musicales à la mise en relief du contenu esthétique et artistique de notre culte; cette aptitude étudiée d'abord dans la norme vivante de toute musique liturgique, dans le chant grégorien, étudiée alors dans les différents styles que le développement des formes musicales a présentés à notre culte dans le courant des siècles.

Voilà une exégèse artistique sans fin, mais qui réclame un enseignement solide avec des garanties d'autant plus grandes que ce terrain n'a pas encore été cultivé par un nombre d'ouvriers assez considérable pour qu'une majorité de précédents puisse servir de guide et d'orientation à ceux qui suivent.

Cette branche réclame donc dans l'enseignement supérieur, je le répète, et le prestige, et la méthode, et les ressources de toutes les autres branches théologiques. Elle a occupé cette place durant tout le moyen-âge, elle l'a occupée encore à l'époque de l'admirable efflorescence de la théologie catholique qui a suivi le concile de Trente.

Il faut que ce beau temps nous revienne. C'est l'ensemble de la théologie et l'ensemble de la vie chrétienne qui y gagnerait tout autant que la musique liturgique.

## II

La théologie y gagnerait : Ce serait sinon compléter, au moins confirmer les documents du Saint-Esprit parlant, par



les documents du Saint-Esprit jubilant et chantant. Ce serait préciser et développer notablement la théorie du culte, de la liturgie qui relève tellement de l'esthétique théologique que des théologiens de premier ordre ont identifié l'une à l'autre et qu'une définition adéquate du culte semble être introuvable en dehors des lumières que lui apportera la théorie de l'ensemble des arts liturgiques, particulièrement de sa musique.

C'est l'ensemble de la vie chrétienne qui y gagnerait. Car ce serait enrichir la pastorale, les œuvres d'une foule de ressources aussi simples que puissantes et efficaces, qui influenceraient la vie sociale et religieuse de la façon la plus heureuse. Je ne citerai qu'un exemple : Ces jours-ci on a discuté, paraît-il, la question de l'admission — en principe — des voix de femmes aux chœurs liturgiques. Cette question n'existe pas pour ceux qui, selon la méthode suivie dans l'enseignement supérieur, sont remontés jusqu'aux premiers principes et aux raisons suprêmes de l'exclusion de ces voix des chœurs liturgiques et qui, en vertu de cette même méthode, ne l'envisagent que dans l'ensemble des lois ecclésiastiques et dans l'ensemble de la vie et des fonctions les plus saintes de l'Eglise catholique.

S'il a fallu à la liturgie, comme on a prétendu hier, des Jeanne d'Arc pendant cette guerre, qu'on n'oublie donc pas que Jeanne d'Arc sur terre n'a eu qu'une mission temporaire. La mission liturgique en temps ordinaire est réservée aux enfants de chœurs. Cette décision péremptoire de Pie X peut être considérée comme formule consécrationnaire de nos maîtrises les élevant, non seulement au rang noble et sublime de pépinières de ministres de l'Eglise, mais encore au rang de pépinières de chefs de famille, pépinières d'hommes d'œuvres et de champions intrépides de la foi catholique. Le code juridique ne manque pas d'y appeler notre attention et de souligner cette connexion intime entre la vie liturgique et la vie sociale. « Le prêtre, voilà le texte du *Motu proprio*, trouve dans les maîtrises un moyen fort facile de réunir autour de lui les enfants et les adultes avec utilité pour eux et l'édification des fidèles. » Il n'y a point d'instruction plus salutaire et plus efficace que les répétitions de chant liturgique — si elles sont bien dirigées — c'est l'anticipation, la prolongation et la multiplication des offices liturgiques



eux-mêmes — accumulant dans les âmes des enfants des germes de foi, de vie et de vertus chrétiennes, qui s'épanouiront fortement au moment où ils entreront dans la vie publique et sociale. Ce serait donc un crime envers la famille chrétienne, que de vouloir porter atteinte à ces institutions ecclésiastiques ou même en restreindre le développement en les supplantant par autre chose. Rendues attentives à ce côté de la question, nos jeunes filles aimant le chant et la musique liturgique seront les premières à souhaiter que ces pépinières prospèrent : Toute la formation religieuse et morale, surnaturelle et artistique prodiguée à ces enfants dans le cadre des maîtrises leur revient à elles — décuplée en intensité, centuplée en mérites — car chaque enfant de chœur *ainsi formé* sera un jeune homme modèle, la joie d'une mère, le bonheur d'une épouse, le gardien des bonnes mœurs du foyer, l'espoir de la patrie et une gloire de l'Eglise.

Mais que dirai-je des avantages suréminents qu'en retire rait la pratique de la musique liturgique ! Si la vérité, la beauté et la bonté en tant que *connue* ne *suffit* pas pour bannir de la pratique de cet art les obstacles déjà signalés : l'indifférence, les découragements et la désunion, ces obstacles ne pourront tomber que quand cette vérité, beauté et bonté sera connue. Et si *l'approfondissement* de cette connaissance ne suffit pas pour parfaire un progrès notable dans la pratique de cet art, ce progrès supposera toujours comme condition préliminaire et indispensable des connaissances approfondies. Les représentants authentiques du *Magisterium ordinarium Ecclesie*, les évêques ajouteront sans peine ce qu'il faudra pour faire passer à l'acte et au terme ce qui, par ces connaissances approfondies, se sera présenté comme possibilité et comme commencement.

L'enseignement supérieur aura produit dans le groupe dominant de prêtres musiciens d'une région ou de tout un pays la conviction que la méthode de chant grégorien suivie par les organisateurs de ce Congrès de Tourcoing, c'est-à-dire la méthode de Dom Mocquereau est celle qui répond le mieux et aux prescriptions de l'Eglise et à l'esprit de la liturgie, et à la piété des fidèles, et à l'art, et à l'histoire ; il aura prouvé que les adversaires de cette méthode ne trouvent de l'écho auprès des amis de l'art et de la liturgie qu'en tant qu'ils empruntent tacitement, (le plus souvent, sans le savoir),

leurs principes à cette méthode. Il suffira — et rien ne s'y opposera — que les évêques de cette région ou de ce pays rendent obligatoire cette méthode, et l'orientation sera donnée, l'union sera faite, toutes les énergies seront engagées. Le chemin du plus beau succès, en ce point, sera frayé : Quel essor prendra l'art grégorien dans les maîtrises ! Mais surtout quel augure pour le chant grégorien *populaire* qui ne saurait trouver la direction nécessaire en dehors de la méthode et des éditions de Solesmes !

L'enseignement supérieur aura produit dans ce même groupe la conviction que les principes d'accompagnement et de jeu d'orgue exposés au Congrès de Tourcoing sont les seuls admissibles puisqu'ils répondent seuls à toutes les exigences de la liturgie et de l'art sacré. Rien n'empêcherait les Ordinaires de rendre obligatoires ou quasi-obligatoires, pour leurs diocèses, ces principes. Et les organistes se perfectionneraient avec la joie et l'entrain que produit dans l'âme de tout artiste la conviction d'être dans la bonne voie, de pouvoir compter sur les encouragements d'en haut et sur la collaboration de tous les collègues.

Ce n'est que par cet enseignement supérieur que les évêques arriveront à préparer, à faciliter et à parfaire l'organisation ou la réorganisation de la musique sacrée dans l'esprit de Pie X ; ce n'est que par là qu'ils écarteront le danger d'une organisation en dehors, voire même contre les représentants authentiques de l'autorité ecclésiastique ; ce n'est que par là que le renouvellement du plus intime de la vie de l'Eglise restera pleinement l'œuvre de l'Eglise, de son Chef et de son Saint-Esprit.

\* \* \*

Telle est la nécessité absolue et l'utilité suréminente de l'admission de la musique liturgique à l'enseignement supérieur, disons mieux : de la réadmission de l'enseignement supérieur à la musique liturgique.

Quel changement radical n'entraînerait-elle pas pour toute notre activité dans le service de cet art. Ce serait la mort du dilettantisme, de cette demi-formation, qui, par ses tâtonnements sans fin, sans rime ni raison, par ses changements continuels de principes, de méthode et de systèmes provoqués

par des caprices personnels, des impressions passagères ou l'influence d'une critique partielle, exaspère les fidèles tout autant que les artistes exécutants. Il y aurait plus de prêtres dont la culture artistique serait à la hauteur de leur formation théologique, et plus d'artistes dont la foi serait à la hauteur de leur art. Ce serait sur toute la ligne une formation à l'horizon large, aux idées grandes, à la conviction imperturbable, participant en quelque sorte à l'infaillibilité de cette foi catholique dont elle partage la source, le *Magisterium Ecclesiæ ordinarium* dont elle garde la lumière, dont elle prodigue la force, dont elle révèle la beauté et la sublimité. Quelle unité de conception, quelle unité d'action, quelle initiative et quel entrain !

Dès lors, quel succès et quelle expansion, quelle victoire et quel triomphe pour la grande cause de la musique sacrée !

### III

Mais *comment* organiser l'enseignement supérieur en vue de la musique liturgique ? Voilà la dernière question qu'entraîne notre sujet.

Tout n'est pas à commencer. Dès la promulgation du *Motu proprio*, on s'est mis à l'œuvre en différents endroits. Disons-le tout de suite : C'est la France qui, fidèle à sa mission de fille aînée de l'Eglise, avait rendu possible cet appel et s'y est rendue la première. Sachant que les membres de ce Congrès sont désireux d'apprendre ce qui a été fait sous ce rapport dans les provinces arrachées en 1870 à la Mère-Patrie, je me bornerai à esquisser les tentatives d'une de ces provinces.

L'évêque de Strasbourg, feu Mgr Fritzen, particulièrement favorable à la musique sacrée, s'est empressé d'accorder la mission canonique sans aucune restriction au titulaire d'une chaire de musique liturgique dans le cadre de la faculté de théologie catholique à l'Université de Strasbourg, avec charge d'enseigner cette branche *obligatoire* comme toute autre branche théologique et sanctionnée comme celles-ci par les examens semestriels.

Les étudiants et artistes non théologiens qui désiraient participer à cette formation supérieure, jouissaient du droit d'assister à ces cours conformément aux usages académiques.

Mais dès le principe, cela va sans dire, il a fallu faire une différence entre les étudiants n'ayant point d'aptitude spéciale pour la musique, et ceux qui, au contraire, étaient susceptibles d'une formation particulière. Les premiers furent introduits dans l'esthétique théologique — science du beau dans l'ordre surnaturel — base de tout enseignement à la fois théologique et artistique, suivirent les cours sur l'idée et la nature, l'essence métaphysique et hyperphysique de la musique liturgique — sur ses organes divins et humains, ses organes individuels et sociaux et sur les instruments liturgiques — sur les conditions d'activité de ces organes, conditions intellectuelles, morales, conditions d'ordre esthétique et technique — les cours sur l'histoire de la musique liturgique et sur les exigences actuelles de cette musique, enfin sur l'analyse des monuments de la musique liturgique.

A cette formation théorique se joignit au séminaire la pratique du chant grégorien et du chant populaire, notamment des parties qui sont réservées au prêtre à l'autel et des parties qui sont chantées par la foule.

La deuxième section assista au cours théorique de la première, mais reçut des indications nécessaires pour approfondir la matière présentée et la faire passer de l'état de connaissance à la pratique de la reproduction, de l'état de science à la pratique de la production. C'est cette section qui est initiée, chacun selon ses aptitudes, au chant polyphone, à la composition liturgique dans tous les styles classiques de la musique sacrée, ensuite au jeu d'orgue conformément aux idées magistralement exposées dans le cours de ce Congrès par le Rév. Dom Kreps. Je l'en remercie bien vivement. Il n'y a pas lieu d'y revenir. Nous attachons cependant quelque importance à la modulation supérieure, c'est-à-dire à des *interprétations modulatoires des cérémonies*, interprétations modulatoires à la fois *tonales, modales, thématiques et expressives* ou *programmatisques* avec l'enchevêtrement des thèmes, ce qui ajoute encore un lien d'union ou tout un système de liens d'union à ceux que le Révérend P. Kreps a indiqués.

C'est dans cette section que le répertoire de la musique liturgique a pu s'enrichir de quelques formes relativement nouvelles : de la Cantate, de l'Oratorio, de la Suite et de la Symphonie Eucharistiques. La Cantate Eucharistique



comme mise en musique de la Messe basse ou du Salut Solennel — conformément au génie de la liturgie — pour soli, chœur, chant populaire et orgue sur la base d'un seul thème musical ou d'un groupe de thèmes, avec pause à l'Évangile, à l'Élévation et à la Communion. Aux Saluts Solennels des pauses sont réservées aux prières communes ou aux Oraisons liturgiques.

L'Oratorio Eucharistique est la mise en musique d'une Grand-Messe ou d'une Heure d'adoration publique. La Suite Eucharistique commente par 4 ou 5 phrases de jeu d'orgue (Introduction, Offertoire, Élévation, Communion et Final) sur un seul thème ou un groupe de thèmes liturgiques la Messe basse en laissant des pauses pour les prières en commun. La Symphonie Eucharistique interprète d'une manière analogue l'Heure d'adoration publique.

Des travaux littéraires sont rédigés sous la direction du professeur, qui peuvent être publiés soit dans des périodiques, soit comme monographies.

Pour rendre possibles et pour faciliter tous ces travaux, l'*Institut S. Léon IX* a été fondé au Grand Séminaire sous les auspices de Pie X de pieuse mémoire (11 octobre 1913) et de feu Mgr Fritzen, évêque de Strasbourg. Grâce à la générosité d'un grand nombre de prêtres, l'Institut offre aux séminaristes une bibliothèque musicale et une série d'instruments, des harmoniums, des pianos, dont l'un avec pédalier et l'orgue moderne du Séminaire muni par l'Institut d'une excellente soufflerie électrique. Ce même Institut publiera, dès que l'ordre d'avant la guerre sera rétabli, les travaux les plus considérables de ses membres. Le premier travail sur l'état de la musique liturgique à la cathédrale de Strasbourg du temps de Louis XIV paraîtra sous peu.

Pour le temps des vacances, l'Institut s'est réservé un apostolat des plus fructueux, en organisant des retraites liturgiques pour quiconque veut se réinspirer et se retremper du vrai esprit liturgique, notamment pour des organistes, ces serviteurs par excellence de la Sainte Liturgie. Ces retraites comprennent 15 jours. Chaque jour une méditation sur la liturgie le matin, une conférence sur le même sujet le soir, un office liturgique matin et soir et dans le courant de la journée, une adoration musicale dont le programme, c'est-à-dire les points de méditation, est dicté d'avance. Le reste de



la journée est rempli par deux instructions sur les fonctions liturgico-musicales suivies d'exercices pratiques. Comme ces exercices pratiques sont dirigées individuellement, conformément à la formation de chaque retraitant, le nombre de ceux-ci ne peut jamais dépasser le 10<sup>ne</sup> ou 12<sup>ne</sup>.

Voilà un faible essai dans la direction indiquée tout à l'heure. Je me hâte cependant d'ajouter que cet essai a déjà fait preuve de force latente, immanente, de force transformatrice, de force élévatrice, mais surtout de force conservatrice.

Les troubles de la grande guerre n'ont pas manqué de jeter, en Alsace aussi, le trouble dans la vie liturgique et musicale. Des vagues d'assaut dirigées contre les prescriptions les plus sages et les plus saintes du *Motu proprio* se sont succédées sans fin. La force brutale qui a dévasté si cruellement ces régions du Nord et une partie considérable du Haut-Rhin, cette force brutale qui a écrasé les plus belles cathédrales de France, s'est levée mainte fois chez nous contre la cathédrale vivante de notre sainte liturgie. Mais l'organisation de l'enseignement supérieur de la musique liturgique a formé comme un rempart inébranlable contre lequel les attaques les plus violentes se sont effondrées.

En s'appuyant sur cet enseignement, l'Evêque de Strasbourg a maintenu fermement l'intégrité des offices liturgiques et banni de la maison de Dieu la musique théâtrale et les concerts quelque « spirituels » qu'ils s'annonçaient. C'est en mettant en avant ce même enseignement, qu'il a sauvegardé et sanctionné à nouveau le principe des maîtrises tel que le pose le *Motu proprio* de Pie X, de pieuse mémoire. Rien que la fondation de cet Institut a encouragé les uns à continuer leur chemin vers l'idéal de la musique sacrée et arrêté les autres dans leurs efforts vers un but non conforme à cet idéal. Rien que son existence est une orientation constante et un avertissement permanent pour ceux qui directement ou indirectement sont compris dans le cercle de son activité.

\*  
\* \*

Il ne me reste plus qu'à formuler le vœu, que le présent Congrès veuille bien émettre au sujet de la musique litur-

gique dans le cadre de l'enseignement supérieur. Nous abandonnerons à un futur Congrès le vœu de voir ériger dans chaque séminaire et chaque faculté de théologie une chaire de musique liturgique absolument au niveau des autres chaires de théologie. Car il est fort possible que les conditions indispensables à la réalisation de ce vœu ne soient pas encore partout effectuées. Avant de fonder des chaires, il faut avoir des professeurs. Or le professeur de musique liturgique ne s'improvise point. Le baccalauréat ès-lettres doit être doublé du brevet du Conservatoire ; son répertoire des formes littéraires doit être complété du répertoire des formes musicales ; sa formation philosophique ne doit le céder en rien à sa formation théologique. Que notre vœu porte donc en attendant à la formation de professeurs.

C'est aux bons pères de famille, aux bonnes mères, aux pasteurs d'âmes et aux directeurs d'œuvres qu'incombe avant tout la charge d'aiguiller leurs enfants, leurs protégés dans la voie des études supérieures, de raviver sans cesse leur courage jusqu'à ce que le but soit atteint.

« Que chaque membre du Congrès général de Tourcoing cherche à découvrir un futur séminariste, ayant les aptitudes nécessaires pour faire un professeur de musique liturgique ; qu'il engage ses parents ou quelques âmes généreuses à lui faciliter sa formation littéraire, musicale, philosophique et théologique ; qu'il reste son guide et son conseiller jusqu'à ce que son noble but soit atteint. »

Si seulement le tiers des membres du Congrès arrivait à réaliser ce vœu, nous verrions s'élever sur tous les points de notre chère France de magnifiques cathédrales vivantes bien avant que les temples en pierre des provinces dévastées ne soient reconstruits. C'est dans ces cathédrales vivantes que la France rajeunie par la victoire garderait sa jeunesse reconquise pour déployer son activité apostolique au milieu des peuples et à travers les siècles comme aux plus beaux temps de son histoire.

X. MATHIAS.

---



XXIV

**La restauration du  
chant unanime à l'église :**

*QUESTION CAPITALE.*

PAR

**M. l'Abbé J. DELPORTE**

## LA RESTAURATION DU

## CHANT UNANIME A L'ÉGLISE

---

Mesdames,

Messieurs,

Il ne s'agit pas de présenter ici un rapport complet sur la question de la restauration du chant unanime à l'Église. J'avoue que le temps m'aurait fait défaut pour le préparer. Ce sujet, d'ailleurs, a été touché déjà assez profondément au cours de cette semaine. Il ne s'agit donc plus que d'opérer un essai de mise au point du sentiment de notre Congrès à l'égard de cette question d'intérêt majeur.

Nous disons même : question capitale, — et nous le disons en conformité avec le *Motu proprio* de 1903, dont notre Congrès ne veut être que l'expression exacte, l'écho parfaitement fidèle.

Nous ne perdons pas de vue, en effet, dans le croisement ininterrompu des rapports, des conférences et des auditions variées, la hiérarchie parfaitement établie des divers genres de musique sacrée que nous propose le document de Pie X.

En premier lieu, le chant grégorien, strictement imposé ;

En second lieu, le musique palestrinienne, fortement recommandée ;

En troisième lieu, la musique plus moderne, parfaitement autorisée, sauf réserves nécessaires.

Le chant grégorien « devra être largement rétabli dans les fonctions du culte. » Et le *Motu proprio* continue : « En particulier, qu'on prenne soin de le rétablir dans la pratique du peuple, afin que les fidèles prennent de nouveau une part



active à la célébration de l'office ecclésiastique comme c'était autrefois la coutume. »

Donc, avant tout le chant grégorien, et le chant grégorien dans la pratique du peuple — Et c'est ce qui justifie le titre de ce rapport : la restauration du chant unanime : *question capitale*.

\* \* \*

Nous disons : restauration. Donc, non pas nouveauté quelconque, mais rétablissement d'un usage antique, traditionnel dans l'Église, et dont la disparition constitue une lacune qu'il importe de combler

Nous ne rechercherons pas ici, après bien d'autres, l'origine de cette coutume, et sa fortune variable dans l'Église, à travers les siècles, cela nous entraînerait trop loin. Rappelons seulement que le chant des fidèles fut jadis l'objet d'une sollicitude très spéciale. Les clercs étaient chargés de l'entretenir ; même les évêques ne dédaignaient pas, quand ils le pouvaient, d'en prendre eux-mêmes la direction. Parmi les plus illustres, on peut citer S. Ambroise et S. Augustin. Et un évêque de notre temps, Mgr Fuzet, de Rouen, dans un discours qu'il faisait en 1910 sur la participation des fidèles au chant des offices se plaisait à montrer le grand docteur d'Hippone initiant son peuple à l'exécution des hymnes et des psaumes, le reprenant patiemment et l'encourageant tour à tour, et un jour se réjouissant publiquement de ce que les chants de ses ouailles passaient pour les beaux et les mieux réussis.

L'usage s'est perdu peu à peu, les causes en furent variées et il n'y a pas lieu de les étudier ici en détail : Affaiblissement de la foi, décadence du chant liturgique, décadence générale du culte, envahissement de la polyphonie et de l'orchestre à l'église, tous ces facteurs dissolvants et d'autres encore ont eu leur part d'influence.

Il s'agit maintenant, sous l'impulsion de l'Église, de remonter le courant et de regagner le terrain perdu.

Quelles sont les raisons qui nous y invitent ? Ces raisons sont d'ordres divers. En procédant par degré d'importance, on peut faire valoir d'abord la raison d'ordre esthétique. Le chant exécuté par les masses possède une force d'expres-

sion et un caractère de beauté qui lui permet de rivaliser avantageusement avec les effets les plus séduisants de la polyphonie.

Raison d'ordre pratique : Faire chanter le peuple à l'église, c'est un moyen excellent, le meilleur, de l'y intéresser, donc de lui faire aimer l'Eglise et son culte.

Que les fidèles, en général, s'intéressent fort peu à nos offices, il n'y a pas lieu d'insister beaucoup là-dessus : c'est un fait qui crève les yeux. Il est malheureusement trop vrai que les fidèles *assistent* à ces offices plus qu'ils n'y s'y *intéressent*. Ils y vont pour remplir, on pourrait dire plus d'une fois, pour *subir* un devoir, alors que l'office paroissial devrait être un attrait et même apporter un plaisir ; spectateurs, ils attendent en silence que l'exercice aît pris fin et ils s'en vont sans avoir donné au service divin autre chose que leurs distractions entremêlées de quelque plus ou moins vagues sentiments du cœur.

Il s'agirait donc de faire vivre cette foule inerte, de la faire vibrer, de lui donner de quoi occuper son esprit et satisfaire son besoin naturel d'activité : il faudrait la faire chanter.

« Il est de toute évidence » écrivait déjà le Cardinal Langénieux, en 1884, dans une lettre à son clergé, « que la désertion des églises qui nous attriste en tant d'endroits est due en partie au peu d'intérêt que présentent les offices et au peu de part que les fidèles sont appelés à y prendre. Il n'est pas moins évident qu'un des moyens les plus à notre portée pour *attirer* les populations dans nos églises et pour les y *retenir*, c'est de les intéresser aux choses qui s'y font et particulièrement au chant des louanges de Dieu ; certainement la diffusion de ce chant redeviendrait, dans le présent et dans l'avenir, un excellent moyen de conserver les pratiques chrétiennes au sein des populations. »

Enfin, raison d'ordre *surnaturel*. 1<sup>o</sup>) Il n'est pas indifférent à la gloire de Dieu que dans les fonctions du culte public, le peuple chante ou reste muet. Dieu a droit à la louange exprimée dans le chant liturgique non seulement par des solistes, mais par le peuple entier ; 2<sup>o</sup>) La participation des fidèles aux chants des offices doit être le premier pas vers cette participation pleine à la liturgie qualifiée par Pie X, de « source première et indispensable du véritable esprit chrétien. »

Ce serait le cas de rappeler ici la parole célèbre du Cardinal Pie : « qu'il faut faire aimer à notre siècle la liturgie pour le rendre catholique. » Si le peuple n'aime plus la liturgie, c'est qu'il ne la connaît pas. Aux offices, on le voit qui s'isole dans la lecture muette de formules banales ou bien ignorant tout de ce qu'il voit, de ce qu'il entend, il attend dans une hébétude résignée l'issue de ces « mystères ». Or, c'est par le chant d'abord que le peuple reprendra conscience de son rôle à l'église et de sa dignité de participant. L'œuvre ne sera pas complète encore, mais voilà commencée du même coup l'éducation liturgique du peuple, — voilà ouvert le canal qui relie la nef à l'autel d'où jaillissent par torrents les sources de la grâce et de la vie divine.

\* \* \*

Avant d'arriver aux moyens de promouvoir le chant public, il faut poser une question préalable. Ce chant liturgique grégorien qu'on veut introduire dans la pratique du peuple, est-il vraiment *populaire* ? Cette objection est fréquemment soulevée et il importe de la tirer au clair.

Il faut remarquer d'abord, que le peuple n'est pas appelé à chanter tous les morceaux de l'Antiphonaire grégorien : Les pièces les plus simples seules, le kyrie, les hymnes, les psaumes, lui sont réservées.

Il faut remarquer ensuite que cette objection n'est pas nouvelle. Elle a été posée, il y a plus de 50 ans, dès la publication du *Graduel Rémo-Cambrésien*, qui, on le sait, réalisait un immense progrès vers la restauration grégorienne. Voyez comment les auteurs y répondaient pour leur compte, dans leur mémoire publié en 1852.

« Le chant grégorien, disait le *Mémoire*, n'est pas une invention nouvelle. Tous les siècles chrétiens l'ont connu, et tous s'en sont servis pour célébrer les louanges de Dieu et lui offrir leurs prières. Il serait bien étrange que ce chant, exécuté dans tous les pays catholiques et par tous les siècles, depuis le temps de S. Grégoire jusqu'à ces derniers siècles, fût inexécutable. Donc, a priori, par le seul fait de leur existence comme chant de l'Eglise catholique, ces mélodies ne peuvent pas offrir de difficultés réelles. »

Si, d'autre part, nous interrogeons sur ce point les maîtres les plus modernes de la musique comme de l'art grégorien, quelle est leur réponse ? Leur réponse est identique : la *simplicité* toute géniale du chant liturgique est de tous ses mérites le moins contestable. Le savant directeur de la *Paléographie musicale*, Dom Mocquereau, après avoir révélé dans une lumineuse analyse la sobriété des règles qui présidaient à la composition des mélodies grégoriennes, concluait : « *C'est par ces moyens simples et naturels qu'autrefois l'Eglise Romaine se mettait à la portée des peuples. Elle voulait que son chant, accessible au sens musical des plus simples fidèles, flattât l'oreille pour prendre le cœur et le porter doucement à la piété. On sait comment elle y réussit sans peine, et quel était l'amour des peuples de toutes races pour les suaves cantilènes de S. Grégoire* ».

M. Vincent D'Indy, l'éminent compositeur, n'hésite pas à déclarer les mélodies grégoriennes « *populaires au premier chef* ; » et le distingué Maître rappelle avec justesse que :

« De nombreux essais ont été faits qui ont victorieusement démontré la facilité avec laquelle des gens qui ne savent pas la musique s'assimilent ces mélodies grégoriennes, lorsqu'elles sont présentées sous leur véritable aspect, et non pas tronquées et dénaturées par d'inintelligents ou coupables éditeurs. »

Que faut-il admettre cependant ? Simplement ceci, qui est le bon sens même : que pour donner du chant grégorien une interprétation adéquate ou décente, un minimum de formation spéciale est d'abord supposé.

Et c'est ici le lieu de noter que le reproche gratuit de difficulté lancé contre le chant de l'Eglise ne vise pas seulement l'exécution du peuple mais aussi celle des solistes eux-mêmes.

On prend le *Graduel Vatican* : on montre d'une part ses mélodies simples mais délicates, d'autre part, nos chantres de paroisses et on dit avec triomphe : « Votre livre n'est pas pratique. Comment voulez-vous que ceux-ci exécutent cela ! » C'est une pure plaisanterie — les chantres tels qu'ils sont, je le veux bien, mais les chantres tels qu'ils sont ne sont pas tels qu'ils devraient être.

C'est notre régime de recrutement des chantres qui est en défaut, et ce régime qui est celui de l'improvisation, s'il fait honneur à la condescendance artistique de notre clergé, ne



saurait être exploité pour charger le chant de l'Église d'une réputation de complexité démentie par sa nature comme par la tradition.

Ici encore d'ailleurs, rien de nouveau sous le soleil. L'objection, je le répète, a été posée il y a 50 ans à propos du *Graduel* Rémo-Cambrésien et les auteurs poursuivaient ainsi leur plaidoyer :

« Cependant, nous l'avouons, ce chant pour être parfaitement exécuté réclame un exercice plus suivi, des efforts plus constants pour assouplir la voix, de l'attention pour observer les repos et les valeurs des notes, du goût même pour donner à ces notes l'expression et l'intensité convenables... Mais que conclure de là ? Qu'il faut garder la routine, conserver ce chant lourd et monotone et, pour s'épargner quelques études, laisser le plus beau des arts dans une honteuse décadence ? ...

« Un malheureux préjugé répandu parmi nos chantres, depuis la plus humble église de village jusqu'aux cathédrales, leur persuade qu'une voix est d'autant plus belle qu'elle est plus forte, et qu'elle peut descendre plus bas dans l'échelle des sons. L'exécution du chant reste livrée à ces tyrans du lutrin, qui psalmodient d'une voix caverneuse, martellent le chant en donnant à chaque note de vigoureux coups de gosier, et luttent ensemble à force de poumons. Quand cesseront ces déplorables abus ? »

C'est donc avec la réforme du chant celle de ses interprètes que le *Mémoire* admettait comme un complément logique et une absolue nécessité.

On nous dit : nos chantres ne sont pas des artistes. Je réponds : il n'est pas nécessaire qu'ils le soient tous — mais je demande pourquoi ils ne le seraient pas. Aux âges de foi, où l'on comprenait, selon le mot de Pie X « la souveraine convenance de n'offrir au Seigneur que des choses bonnes en soi, et, s'il est possible, excellentes », où l'on savait la puissance de persuasion et d'attraction sainte des mélodies sacrées, tout ce qui était chanteur d'église possédait à fond son métier et, en ce sens, était artiste, depuis le petit clerc de 12 ans qui déroulait avec aisance les volutes des *Alleluia* jusqu'aux diacres qui montaient à l'ambon, jusqu'aux prêtres et aux évêques, et jusqu'aux papes.

Et cela n'allait pas sans étude et sans peine, bien entendu.

La nature « qui ne fait pas de sauts, » ne créera jamais de



toutes pièces des chanteurs quelconques, grégoriens ou autres.

On ne fait pas du chant ou du plain-chant, comme on joue de l'orgue de Barbarie : il faut une préparation, une « culture » si l'on veut, car encore une fois « le chant est une science, et une science ne s'apprend qu'à la condition d'être enseignée. »

Il ne faudrait donc pas — et c'est la conclusion de ce qui précède — décréter qu'un chant manque de *simplicité*, sous prétexte qu'il ne sera pas entonné d'emblée par tous les gosiers de l'univers, fussent-ils les plus ingrats et les moins préparés.

Vrai pour les chantres, le principe vaut tout autant pour le peuple. Le peuple ne chantera pas sans initiation une musique qu'il ignore. Il ne reviendra pas non plus sans effort à un usage inconnu depuis longtemps. C'est affaire d'éducation et de méthode.

\*  
\* \*

Quant aux détails de cette méthode, il y aurait dans cette assemblée des confrères plus qualifiés que moi pour en parler, des confrères, vicaires ou curés, qui ont réussi à merveille dans ce genre d'apostolat. Il y en a, en effet, non loin de nous, dans ce diocèse, et dans beaucoup d'autres aussi, des paroisses où le peuple entier prend part aux chants des offices, depuis les plus jeunes jusqu'aux plus vieux. Ces confrères pourraient nous communiquer avec grand profit pour tous, les fruits de leur expérience.

Voici d'après l'un d'eux, le processus à suivre et qui paraît conçu d'une manière excellente.

1) *Enfants* à bien préparer, *avant* de les faire chanter à l'église ;

2) Leur adjoindre un groupe ou des *groupes de grandes personnes* préparés *hors* de l'église.

Si l'on compte, pour l'avenir, uniquement sur les enfants ou la nouvelle génération qui aura grandi, on se trouve déçu ; parce que, si les enfants sont « hic et nunc » seuls à chanter, l'enfant qui a *un peu* grandi, aimant à se croire un homme, cesse de chanter : « C'est bon pour les enfants ! »

3) S'adresser, après quelque temps, à *tous* les fidèles, indistinctement, à *l'église même* : une courte leçon, d'un quart d'heure : lire (*prononcer*) le texte, un verset à la fois,

accentuer (rythme oratoire), déposition sur les syllabes faibles, finales ; traduire le texte, mot à mot ; le chanter, faire répéter ; mettre la musique entre les mains (sinon les fautes, arrêts déplacés, « *morae vocis* » oubliées, etc. s'introduisent inévitablement). Il faut un chant *intelligent, beau, soigné*, quoiqu'on ne doive ni puisse exiger la dernière perfection *artistique* (*In medio virtus*).

4) *Le goût liturgique* est la base indispensable de cette réforme : les dévotions ou prières *individuelles* seront toujours un obstacle au chant collectif. On n'interrompt pas des *litanies* pour chanter un *Gloria*. Remettre le *Missel* entre les mains des fidèles. Mais pour le faire adopter, il faut *absolument* faire goûter cette prière *austère* de la liturgie, au moins la faire estimer, en faisant bien comprendre du haut de la chaire, que c'est la prière, la formule, le livre dont se sert le *prêtre* à l'autel, la prière de la *communauté* ou famille chrétienne de l'Église que conduit l'Esprit-Saint, « qui sait ce que nous devons demander » etc. Agir autrement, c'est s'exposer à un échec lamentable, qui éloignera les fidèles des formules solides, mais à première vue un peu austères et froides, quand on les compare à d'autres formulaires. »

La persuasion, fruit de l'instruction, paraît, en effet, indispensable pour arracher le peuple, soit au respect humain qui le retient encore muet, soit au *jar niente*, au douceâtre et endormant bien-être dans lequel il semble se complaire.

Autre remarque également d'importance : la réiorme soignée des tribunes et du lutrin doit précéder l'instauration du chant populaire. C'est surtout par l'audition que le peuple apprend à chanter, et pour l'initier, il lui faut un groupe choisi qui lui serve de répétiteur et de modèle. Vouloir organiser le chant public sans ce facteur nécessaire, c'est courir à un échec, à un résultat misérable, foncièrement laid, donc tout à fait manqué.

Et ceci nous amène à conclure que tout se tient dans la réforme de la musique d'église. Voici 50 ans et plus que la restauration du chant populaire est à l'étude, 50 ans et plus que les évêques multiplient leurs appels, que les conférenciers et les revues mènent campagne et combinent leurs efforts. Et malgré tout, les résultats restent indécis, et certains se demandent avec inquiétude ce qu'il en adviendra. Pour nous,

nous avons confiance : l'œuvre est en progrès continu et si Dieu le veut, nous en verrons le plein succès.

Mais, s'est-on bien rendu compte jusqu'ici que la restauration du chant public est subordonnée à la solution d'autres problèmes. Le chant populaire suppose la fondation de bonnes Scholae dans toutes les paroisses. La fondation des Scholae suppose la formation profonde, grégorienne et liturgique, des futurs prêtres dans les séminaires, et cette formation profonde individuelle ne peut s'acquérir que par l'application des règlements élaborés par Pie X et la Commission Romaine sur l'instruction musicale des clercs et devant laquelle reculent encore parfois la timidité et la routine. On les rappelait ces jours-ci : enseignement musical mis sur le même rang que les matières ecclésiastiques les plus importantes, et en pratique deux heures au moins de leçons par semaine, sans compter le temps consacré aux répétitions des offices.

La même réforme suppose encore l'éducation des musiciens d'église. Nous sortons d'une époque vraiment paradoxale qui a soutenu avec conviction cette gageure terrible : qu'un chantre d'église doit être quelqu'un qui possède le moins possible l'art du chant. Il est temps de reconnaître qu'un musicien, fût-il d'église, ne saurait être le produit d'une génération spontanée et que si l'on veut vraiment des chants bien interprétés, il faut songer avant tout à former de dignes interprètes du chant.

Il est temps aussi, Messieurs, de parler clair et de mettre les points sur les *i*. Il doit sortir quelque chose de pratique et de précis de ce Congrès. Je propose donc, avec la permission de Nosseigneurs les évêques, pour mener à bonne fin la restauration du chant populaire, question capitale, base de rénovation chrétienne : 1<sup>o</sup>) l'application intégrale et sans réticence des directions de Pie X sur la formation grégorienne des clercs ; 2<sup>o</sup>) l'application des mêmes directions pontificales dans les écoles normales d'instituteurs et d'institutrices, celle-ci entraînant comme corollaire naturel l'enseignement du chant liturgique dans les écoles.

Et surtout, ne craignons pas, Messieurs, que cette concession faite à la musique sacrée puisse être une cause d'affaiblissement pour les études scolaires. Les faits sont là, au besoin, pour prouver le contraire.

Il faut se libérer d'ailleurs du préjugé malfaisant que la musique en éducation est une superfluité négligeable. La musique est une partie importante d'une instruction bien comprise et, quand il s'agit d'éducation chrétienne et ecclésiastique, elle est un élément indispensable.

Et puis, en définitive, croyons à l'Évangile : « Avant tout le règne de Dieu... et le reste viendra bien tout seul ! »

---





XXVI

# L'Etat de la musique religieuse

DANS LE

DIOCÈSE DE RENNES

et spécialement à la Métropole

PAR

**M. G. INRY**

Prêtre-organiste du chœur à la Métropole de Rennes.



# L'ÉTAT DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE

DANS LE

DIOCÈSE DE RENNES

ET SPÉCIALEMENT A LA MÉTROPOLE

---

Représentant officiel de S. E. le Cardinal Dubourg, archevêque de Rennes, au Congrès de musique sacrée qui vient de se terminer si magnifiquement à Tourcoing, je me suis empressé, à mon retour, d'aller présenter à Son Eminence les hommages de Monseigneur l'Evêque de Lille, et de lui faire part de l'accueil chaleureux qu'a fait Sa Grandeur au délégué du Cardinal, en l'invitant à sa table. Je n'ai pas manqué non plus de parler au Vénéré Pontife des impressions profondes qu'avaient laissées dans mon âme de musicien, la semaine artistique qui venait de s'écouler.

La mission dont Son Eminence avait bien voulu m'honorer, ne pouvait se terminer plus agréablement pour moi ; ce n'étaient que des éloges à faire sur le Congrès et en particulier sur ses organisateurs. J'ai attiré l'attention du Cardinal sur ce point, que les grandes assises de musique sacrée qui venaient de toucher à leur fin, avaient bien eu l'ampleur que le programme leur laissait espérer, et que sans nul doute, elles feraient date dans l'histoire de la musique religieuse.

Si maintenant je relis les instructions du *Motu proprio* de Pie X en 1903, et que je les complète par les commentaires autorisés qui en ont été faits aux conférences du Congrès, j'ai la satisfaction de constater qu'à Rennes, dans nos églises, nous n'avons pas du moins à nous faire le reproche que nous aurions le devoir de nous adresser, si notre musique religieuse n'était pas digne de la maison de Dieu.

Ceci est une vue d'ensemble, entrons à présent dans les détails :

— Où en est chez nous la question grégorienne ?

Notre premier pas a été un acte d'obéissance à notre archevêque. L'ordre était donné de prononcer le latin à la romaine ; tous, clergé et fidèles, s'y sont conformés de la meilleure grâce et avec un résultat inespéré.

L'usage de l'édition Vaticane n'a pas tardé à se répandre ensuite, cette nouvelle prononciation du latin avait ouvert la voie au chant officiel, et maintenant c'est chose faite, le livre du plain-chant grégorien est chanté généralement dans les églises du diocèse. Peut-être certaines paroisses se servent-elles encore de l'ancienne édition, mais ce ne sont que des cas isolés, qui, d'ailleurs, s'expliquent par une insuffisance momentanée de moyens, par les difficultés qu'a occasionnées la guerre, et même, dans ces paroisses, on chante certainement quelques motets de l'édition officielle en songeant bien sûr à la réforme ; le bon grain est semé.

A la Métropole où je suis depuis dix ans l'organiste du chœur, et comme tel, chargé plus spécialement du plain-chant, je puis assurer que l'édition Vaticane est chantée intégralement à tous les offices, sans exception.

Voici à présent, quant à l'accompagnement du plain-chant, où nous en sommes rendus. A peu près depuis dix ans, le système unitonique d'accompagnement a prévalu ; l'emploi des accords dissonants et autres artifices de l'harmonie moderne n'est plus le fait que de quelques unités sans importance. Et même aujourd'hui, la majeure partie des organistes est initiée aux accords avec notes étrangères à l'harmonie, notes de passage, broderies..., de manière à respecter la texture du *neume*, à tenir compte de l'accent, à laisser en un mot à la mélodie toute son allure grégorienne.

A Rennes, et dans certains diocèses limitrophes, l'on suit généralement la méthode d'accompagnement qui, d'ailleurs, avait été composée tout exprès pour les bénédictins de Solesmes et sur la demande de ces derniers, par M. le chanoine Lepage, organiste de la Métropole pendant de nombreuses années, élève de A. Guilmant, et auteur de plusieurs cahiers de pièces d'orgue, d'une messe à 3 voix et autres compositions qui ont une valeur incontestée. Pour en revenir au traité d'accompagnement, on peut dire, sans vouloir pour cela ne

amoindrir aucun autre, que cet ouvrage est le plus complet qui existe actuellement sur la question, c'est un véritable cours d'harmonie. J'ai eu d'ailleurs l'occasion d'en parler au Congrès.

En résumé, il n'y a plus à désirer sur la question du chant grégorien dans notre diocèse, que de voir le peuple, à son tour, prendre une part active à son exécution ; pour atteindre ce but idéal, les maîtres de chapelle, surtout les prêtres, l'étudieront davantage pour en admirer la souplesse et en découvrir toutes les nuances, et c'est de cette sorte que nous arriverons à le faire aimer et à le rendre vraiment populaire.

On peut encore ici formuler un autre vœu, celui d'une organisation tendant à assurer aux paroisses le recrutement des chœurs. Ceux-ci, pour quelle raison ? (sans doute l'esprit moderne y est pour sa part) deviennent de plus en plus rares. Et quand on en trouve, ce sont souvent des sujets inaptes à toute éducation musicale.

Ajoutons à cela que les qualités des voix sont plutôt faibles dans notre pays de Rennes. Que de fois pendant ces huit jours passés à Tourcoing, j'ai entendu les basses de S. Christophe d'une oreille envieuse !

Cette difficulté devient inquiétante, il importe de trouver une solution, au problème; jusqu'ici, celui-ci reste à résoudre.

A cette question viennent se greffer celles du faux bourdon et de la polyphonie.

Dans quelques églises et en particulier à la Métropole, les assistants, prêtres et fidèles aiment à entendre à certaines fêtes les Maîtrises alterner en faux bourdons avec le chant à l'unisson. C'est une coutume de temps immémorial qu'il serait bon je crois de ne pas laisser s'éteindre, à condition toutefois d'y employer des faux-bourdons vraiment bien construits, toujours, bien entendu, dans le style unitonique, et de tendre de plus en plus à faire évoluer l'harmonie, note contre-note, qui détruit la souplesse de la phrase grégorienne, vers le contre-point fleuri.

Avant la guerre, les maîtres de la Renaissance figuraient souvent dans nos programmes à la Métropole, et pendant les hostilités même, nous n'avons jamais manqué de chanter *a capella*, le jour des Rameaux, *La Passion de Vittoria*. Espérons que la rentrée de nos séminaristes nous permettra de reprendre notre ancienne coutume ; c'est notre intention,



puisqu'e nous commençons l'étude de la *Missa brevis*, de Palestrina.

— Que dire maintenant de la réforme du cantique, et de la musique moderne ?

Chez nous, la réforme du cantique est loin d'être aussi avancée que celle du plain-chant. Disons toutefois que l'usage du cantique grégorien s'implante de plus en plus, voire même aux cérémonies comme les premières communions, qui ont, dans nos paroisses, un caractère plutôt populaire, où l'on goûte beaucoup le *Sinite Parvulos*, de La Tombelle, ou encore « L'Amour de ton nom. » Dans la plupart des églises de Rennes, le répertoire des cantiques de Bordes, Gastoué, l'abbé Brun, etc..., est connu, mais dans la masse, on a toujours un faible pour le cantique romance ou le cantique enlevant.

En ce qui concerne la musique moderne, soit chantée ou jouée, on peut dire tout d'abord qu'ici, les pas redoublés d'antan sont à peu près complètement enterrés. Cependant les oreilles des fidèles sont tellement accoutumées aux artifices de la musique moderne qu'il serait à coup sûr imprudent de les en priver, pourvu que nous, organistes et maîtres de chapelle, nous ayons le souci de choisir parmi les compositeurs, ceux que le sentiment chrétien a vraiment inspirés : c'est d'ailleurs dans ce sens que le Comité semble avoir agi en donnant à la musique moderne une large part dans ses programmes de la semaine du Congrès.

Qu'il me soit permis ici de glisser une appréciation toute personnelle sur l'emploi de la musique moderne à l'église, en particulier de la musique d'orgue.

Certains organistes, à mon sens trop exclusifs, voudraient ne jouer sur l'orgue pendant l'office liturgique, que des morceaux dont le thème serait pris dans l'office lui-même.

Commenter sur l'orgue le texte sacré pendant l'office liturgique est certainement un idéal qu'il faut chercher, rien de mieux pour maintenir l'unité de style dans un même office, et l'organiste qui n'aurait pas cet idéal manquerait à son rôle, mais pourquoi pour cela interdire tout hors-d'œuvre ? La joie de la fête de Pâques ne peut-elle donc pas s'exprimer sur un orgue par d'autres accents que ceux auxquels nous invitent les motifs, si sublimes soient-ils, de l'édition Vaticane ? Alors, si nous supprimons les hors-d'œuvres, nous faisons

désert de l'église, des pages incomparables de maîtres qui, comme Guilmant, par exemple, ont sauvé la musique d'orgue d'église en France, pour les transporter au concert, et l'église verrait l'orgue la délaïsser alors qu'elle a tout fait pour lui ! C'est l'église qui l'a perfectionné et elle ne bénéficierait pas de son œuvre ?

A mon avis, vouloir renfermer strictement le répertoire de musique d'orgue dans le motif liturgique, est aussi exagéré que prétendre ne chanter dans l'édition Vaticane que les motifs exclusivement composés du temps de S. Grégoire.

Ceci dit, uniquement à titre de digression, sans avoir eu l'intention de critiquer qui que ce soit en particulier, chacun à juste titre gardant son opinion.

— Il ne me reste plus qu'à dire un mot de notre maîtrise à la Métropole de Rennes.

Notre recrutement est assuré par le Grand Séminaire et par l'école du chapitre, appelée école S. Pierre. La Métropole de Rennes a cette particularité de n'être pas paroisse et comme telle, nous met dans l'impossibilité de recourir à l'élément laïc, pour les chanteurs hommes. Nous choisissons donc 40 à 50 séminaristes parmi les 200 environ dont se compose le Grand Séminaire.

L'école du chapitre a été fondée en 1910. Elle a pour but de donner l'enseignement chrétien à des enfants de bonnes familles, de favoriser la vocation ecclésiastique de ceux qui en sentiraient l'attrait et d'assurer un recrutement suffisant pour le service de la cathédrale. Le nombre des enfants qui fréquentent cette école, dépasse en moyenne la centaine, et il est facile de s'en assurer une cinquantaine pour le chant. Chaque jour, j'ai la tâche de leur faire une répétition d'une demi-heure. Durant la semaine, le solfège leur est enseigné en les répartissant par plusieurs divisions selon leur degré de science, et à vingt d'entre eux qui sont choisis spécialement comme enfants de chœur, il est donné un cours spécial de plain-chant. Ces derniers assistent à tous les offices du chapitre, les autres prennent part seulement aux exécutions des jours de fête.

Chaque année, cette école donne des résultats satisfaisants au point de vue musical. A noter également que certains de ces enfants mieux doués, apprennent les éléments du piano

et de l'orgue ; l'un d'entre eux est arrivé, à 14 ans, à tenir avec succès la place d'accompagnateur dans une des paroisses de la ville.

Notre maîtrise, ainsi organisée, nous a permis avant la guerre, de produire des exécutions vraiment belles. En concerts spirituels, ont été données deux des béatitudes de Franck, les sept paroles du Christ de Th. Dubois, etc... Nous ne négligeons pas non plus la poliphonie, le répertoire incomparable de tous les maîtres de la Renaissance, et enfin nous nous appliquons à donner au chant grégorien tout son charme et toute sa beauté. Nous avons eu le bonheur en 1913, d'exécuter la partie musicale au sacre de Monseigneur Charost, et dans le programme, ces deux derniers éléments, le chant grégorien et la polyphonie, figuraient pour une grande part.

J'aime à penser que ces quelques renseignements suffiront à montrer que le diocèse de Rennes marche dans la voie de la réforme imposée par les instructions du Souverain Pontife. Notre désir le plus fervent est de travailler dans ce sens pour la plus grande gloire de Dieu.

Personnellement, je m'associe de tout cœur aux vœux que le Congrès a formulés et aux résolutions qui y ont été prises.

G. INRY

*prêtre-organiste du chœur*  
à la Métropole de Rennes.

---

XXVII

**Les Journées grégoriennes  
de Lourdes**

PAR

**M. le Chanoine MARTY**

de Perpignan





## JOURNÉES GRÉGORIENNES DE LOURDES

---

Mesdames, Messieurs,

C'est le Midi qui vient au Nord lui apporter l'expression de son admiration sans bornes pour son héroïsme indomptable pendant la grande guerre, pour sa foi invincible en la victoire de la France et son élan splendide pour tout ce qui touche à la liturgie, à la musique religieuse et au chant grégorien.

Je ne m'attendais certes pas à prendre la parole au Congrès général de musique sacrée de Tourcoing. En m'invitant à vous dire un mot sur « les Journées Grégoriennes » de Lourdes, vous avez voulu témoigner encore un peu de sympathie à celui qui en a été l'humble organisateur. Je vous en suis profondément reconnaissant.

Notre grand évêque de Perpignan, S. G. Monseigneur de Carsalade du Pont, il y a bientôt deux ans, donna son approbation et promit son patronage à une société dite : « *des Amis du Grégorien* » dont le but est de promouvoir, par tous les moyens légitimes de propagande, la restauration grégorienne selon l'esprit du *Motu proprio*.

Et, dès l'annonce de la fondation de cette société par nos organes de publicité, entr'autres la *Petite Maîtrise* (1), des adhésions nombreuses, enthousiastes, affluèrent de toute la France et même de l'étranger. Nous fûmes bientôt une petite armée, décidée à marcher de l'avant. Et c'est ainsi que nous

---

(1) La *Petite Maîtrise* comprend trois éditions : l'édition chant, 7,50 ; l'édition orgue, 6,50 ; l'édition grégorienne, 5 fr. ; directeur, chanoine Marty, évêché de Perpignan.

résolûmes d'organiser des « Journées Grégoriennes », comme premier essai et première manifestation des forces naissantes de la société.

Nous avons été enthousiasmés par le succès triomphal de la Semaine Liturgique de Rouen dont l'honneur principal revient à S. E. le Cardinal Dubois qui est le président d'honneur de notre groupement.

Mais où aller ? Les adhésions venant en majorité du Midi, ne fallait-il pas se réunir dans le Midi ? Lourdes fut choisi. Ce fut une inspiration de Dieu. Lourdes, la ville de Marie, Lourdes, la cité du dernier Congrès, la ville des miracles !

Et les congressistes, en très grand nombre, sont venus s'ajouter à la phalange des *Amis du Grégorien*. Je dis congressistes et non pèlerins. C'étaient des prêtres du Midi et de toute la France, portant avec eux leur édition vaticane, c'étaient des directeurs et directrices de scholae, en très grand nombre encore, avides de s'instruire, de s'édifier, de se renseigner sur les meilleures éditions ; c'étaient les grandes scholae du Sud-Ouest : S. Jean de Luz, Mazamet, Nay, Castelnaudary, Bayonne, Pau, Perpignan, Lembeye etc. qui avaient préparé le programme des chants et qui, la plupart, avaient reçu la visite du R. P. Dom Lucien David.

Chargé de l'organisation des « Journées Grégoriennes », j'étais heureux d'annoncer au P. Dom David, trois jours avant ces fêtes : « j'ai distribué 1.500 cartes ; nous pouvons compter sur 2.000 congressistes environ. » Eh bien, aux derniers jours, et à l'entrée des salles de séance nous avons dû distribuer de 2 à 3.000 cartes supplémentaires.

Nous avons été pour ainsi dire, absolument submergés par les flots de congressistes.

Comme vous le savez, les « Journées Grégoriennes » ont été commencées sous la forme de répétitions générales, afin de donner l'unité aux 1.200 scholistes du Congrès. Hélas ! la salle des séances, très vaste pourtant, fut insuffisante à contenir la moitié des congressistes et nous dûmes nous réunir dans la vaste église paroissiale de Lourdes.

Ce qui a le plus étonné ? Lourdes, durant ces grandes fêtes, c'est la puissance et l'unité du chant exécuté avec des éléments venus de partout. On aurait pu craindre qu'en raison de la grandeur de l'édifice et du nombre des chanteurs, l'exécution ne fut alourdie et sans unité. Eh bien, au juge-

ment des hommes les plus compétents, l'exécution du programme des journées de Lourdes fut parfaite. Les neumes se déroulèrent avec toute leur grâce et leur plasticité. Les 1.200 scholistes chantèrent sans crier et suivirent attentivement leur chef Dom David qui les animait de sa flamme et qui était certes pour quelque chose dans l'émotion religieuse qui arrachait des larmes à plus d'un assistant, à plus d'un prêtre...

Après les splendides auditions de grégorien, ah ! qu'il eut raison M. l'abbé Lasplaces, congressiste de Lourdes et de Tourcoing, dans un important discours, de dire et de prouver que le chant grégorien est le chant éminemment populaire ! Qu'on ne vienne donc plus nous rabacher que les mélodies grégoriennes, bonnes pour les couvents, sont inchantables dans les paroisses. La preuve a été faite à Lourdes.

A part quelques scholae vraiment formées à l'art grégorien, quels furent donc les éléments qui chantèrent à Lourdes ? Étaient-ce des novices de nos couvents ? Des religieux bénédictins ? Non, certes ; c'étaient des ouvriers, des ouvrières ; c'étaient des élèves de nos petits séminaires, dont les connaissances musicales sont très restreintes. Et quant aux éléments isolés, je doute qu'ils aient pâli sur les neumes ; ce sont donc des éléments populaires qui ont admirablement chanté.

Nous avons essayé à Lourdes, bien modestement, de remettre la beauté au service de Dieu et de Marie Immaculée. *Tota pulchra es, Maria*, avec quelle terreur les scholistes chantèrent la beauté de la Vierge Immaculée, dans cet office de l'Apparition.

Et, attirée par le « beau », la grande foule qui remplissait le saint temple se déversait sur le parvis jusqu'au delà de la Croix de la mission.

Quelle idéale piété ! *Vidi civitatem sanctam* ! Et la messe solennelle se poursuit au milieu de la joie, de l'admiration et de l'enthousiasme du cœur.

Après cette incomparable fête, la foule qui a chanté sur de la « beauté » clame dans une prière d'apothéose la beauté de Marie : « O Vierge très belle... Nous te louons ! » *Tota pulchra es*.

Le soir, dans la Basilique du Rosaire, hélas ! encore trop petite pour nos congressistes, la cérémonie des Vêpres, le chant des psaumes, alterné avec les faux bourdons de

Perruchot, la polyphonie de Vittoria et de Bach et l'admirable discours de S. G. Mgr Schoepfer, évêque de Tarbes et de Lourdes furent « une ascension vers la beauté ; » c'est au sortir de telles solennités que nous comprenions combien le cœur de l'homme sent le besoin de chanter et combien vite la France reviendra à Dieu par l'art grégorien uni à la Sainte Liturgie.

Mesdames, Messieurs, le succès des « Journées Grégoriennes » a dépassé les espérances des organisateurs comme a dû le faire celui de Tourcoing.

Lourdes est la terre des miracles ! eh bien, il y a eu des miracles grégoriens à Lourdes ; il y a eu, en ces « Journées Grégoriennes » de véritables conversions au chant liturgique et à la prière et par la prière ; nous avons entendu des prêtres (et ils furent si nombreux à nos auditions) nous dire : Nous nous sommes trompés dans nos paroisses. Donnons au chant grégorien et à la liturgie la place qui leur revient, et nos églises se rempliront d'une foule qui prie.

Et un autre : Je remercie le Bon Dieu de m'avoir fait vivre jusqu'à ce jour pour assister à de pareilles fêtes.

Il faut donc que les églises redeviennent un foyer de vie, et le grégorien servira à restaurer cette vie de Dieu dans l'église.

Lourdes et Tourcoing sont aux extrémités de la France, Mesdames, Messieurs. Souhaitons, puisqu'on a coutume de formuler des vœux, que Lourdes et Tourcoing, en s'embrassant, embrassent la France, et l'entraînent avec eux dans la même foi, dans la même ardeur pour la conquête liturgique qui fera de nouveau de la France la nation vraiment chrétienne et le royaume de Marie !

Dans une réunion spéciale des directeurs et directrices de scholae, il a été décidé unanimement de refaire à Lourdes en 1920, au lendemain du National, les « Journées Grégoriennes » dont je viens de vous donner un pâle aperçu. Vous y êtes convoqués, Mesdames, Messieurs.

De son côté, M. le chanoine Victori qui a rempli un rôle important durant les fêtes grégoriennes de Lourdes, me prie de vous annoncer qu'il prépare un Congrès général à Strasbourg en 1921. Nous serons fidèles à nous rendre dans la capitale de L'Alsace redevenue si vaillamment française.

CHANOINE MARTY



# Extraits de la Presse

---

## DE LA « CROIX DU NORD »

Il n'est pas inutile de revenir sur les importantes assises qui viennent de se tenir à Tourcoing. Plusieurs congressistes me l'ont demandé ; d'autre part, bien des personnes qui n'ont pas pu suivre les séances voudraient s'en faire une idée d'ensemble. Tâchons donc de les satisfaire, tandis que flotte encore dans l'air le parfum de l'encens et que nos oreilles restent frémissantes des mélodies, qui les ont emplies durant toute cette semaine.

Avertissons cependant tous ceux qui pourraient trouver incomplète cette simple causerie, qu'ils auront, plus tard, le compte-rendu officiel et détaillé du Congrès, qu'ils peuvent y souscrire dès maintenant, et... qu'ils feront bien d'agir ainsi, car ce volume aura sa place dans la bibliothèque de ceux qui, de près ou de loin, s'intéressent aux choses de la musique sacrée.

### *Importance du Congrès*

Car le Congrès de Tourcoing fut d'une importance considérable. Il le fut par sa durée, qui rappelle celle des semaines liturgiques, réservées jusqu'ici aux seuls monastères bénédictins. Il le fut par l'étendue et la variété de son programme, qui faisait succéder les cérémonies liturgiques aux séances de travail, les conférences aux auditions, qui abordait tous les genres de musique, qui envisageait les sujets les plus divers... Il le fut enfin et surtout, par l'importance (tant en quantité qu'en qualité) des congressistes qu'il groupa : il réunit non pas de simples auditeurs passifs, mais des *compétences actives* ; et cette chaleur de vie se manifesta singulièrement dès que fut disparu le froid des quelques premières heures.

A ces titres divers, le Congrès de Tourcoing se met au même plan que le premier qui se tint en France et qui ouvrit la voie. J'en ai sous les yeux la relation faite par M. Raugel au congrès



régional de Paris en juin 1911 : il se réunit à fin novembre 1860, il y a presque cinquante-neuf ans !

Pour ces mêmes raisons, le Congrès de Tourcoing suppose un travail de préparation, absolument formidable, commencé de longue main et soutenu avec une persévérante énergie. Ceux qui ont fait partie d'une Société de musique me comprendront, mettre au point des programmes pour huit jours, surtout avec des éléments disparates et peu entraînés, c'est un labeur écrasant. L'honneur en revient à tous ceux qui ont « travaillé » ce Congrès : on ne saurait trop les féliciter.

#### *Les diverses Manifestations du Congrès*

Au premier rang, il faut placer les cérémonies religieuses. Chaque matin, soit à 8 h. 1/2, soit à 10 h., était célébrée la messe ; chaque soir, à 5 h. ou à 6 h., avaient lieu les vêpres, les complies ou un simple salut. Toujours intéressantes et belles, ces fonctions liturgiques se haussèrent parfois jusqu'à la plus sublime majesté : ainsi la journée bénédictine, ainsi les pompes cardinalices.

Au cours de ces cérémonies, de nombreux discours furent prononcés par des orateurs de grand talent, posant les fondements de la vie religieuse et de la vie liturgique, intéressant par conséquent au plus haut point non seulement les fidèles, mais encore le clergé tout entier. Dans un ensemble excellent, quelques uns de ces discours furent particulièrement admirables.

Les séances de travail avaient lieu chaque matin. Des rapports intéressants et fort documentés y étaient présentés. Faute de pouvoir tout citer, je rappellerai ceux de MM. les abbés Vandewalle, Descamps et Delporte sur l'enseignement du chant dans les séminaires, dans les scholæ ou parmi les fidèles ; de M. l'abbé Boyer, sur la musique en Dordogne ; de M. le chanoine Victori, sur l'organisation musicale en Alsace ; de M. l'abbé Van Nuffel, sur l'école interdiocésaine de Malines. Dirai-je, en passant, que j'ai regretté de ne pas entendre parler de la Maîtrise N.-D. de la Treille qui existe chez nous depuis tant d'années !

Je ferai une mention toute spéciale aux rapports si remarquables de M. le chanoine Mathias sur les cours de musique liturgique dans l'enseignement supérieur, et de Dom Joseph Kreps, sur le rôle de l'organiste dans la liturgie.

C'étaient là, comme on le voit, des sujets d'études où j'ai été parfois surpris de ne pas entendre s'amorcer une discussion qui aurait pu être fort animée et des plus fructueuses. J'ai eu l'explication de ce silence, en apprenant que l'on consacrait les soirées à la critique de la journée, et que l'on y rompait fort benoîtement

quantité de lances, Bornons-nous donc à regretter, nous les lillois, de n'avoir pu assister à ces joutes.

A part quelques communications peu nombreuses, parmi lesquelles je dois mentionner celle de M. l'abbé Méfray sur une façon originale de former des soprani, les séances de l'après-midi étaient réservées à des conférences de plus large envergure. C'est ainsi qu'à nous entendîmes le remarquable exposé de M. Gastoué sur la polyphonie des *xv<sup>e</sup>*, *xvii<sup>e</sup>* et *xviii<sup>e</sup>* siècles, la spirituelle causerie de M. de la Tombelle sur la musique moderne, et l'intéressant travail de M. Raugel sur le cantique français. Le jeudi nous eûmes une agréable causerie de M. Bayart sur l'orgue, avec exemples à l'appui, et le samedi une excellente démonstration pratique de chant grégorien par Dom David.

Et j'en arrive ainsi aux auditions musicales. Pour la première fois dans un Congrès, le plain-chant fut abordé dans toutes ses formes ; sans accompagnement, avec accompagnement, monodique ou harmonisé, quelquefois avec faux bourdons fleuris. La comparaison fut donc des plus aisées et je dois dire que, de l'avis unanime, l'avantage revient nettement au grégorien tout simple, à peine soutenu par quelques accords d'orgue, judicieusement placés. J'ajouterai à ce propos, que M. Dierickx s'est montré un des plus parfaits organistes liturgiques de notre époque, accompagnateur discret, improvisateur souple et respectueux, maniant avec un art très sûr la tonalité grégorienne.

Je me bornerai à une seule critique : je regrette qu'on ait donné une Messe de Requiem harmonisée. C'est trop de l'entendre sévir dans les enterrements solennels ; et les magnifiques paroles de l'office des morts peuvent bien se passer de ces ornements factices, proie facile de chantres en quête « d'effets ».

J'ajouterai une remarque qui explique l'enthousiasme des congressistes : l'unisson grégorien pour vibrer dans toute sa splendeur, a besoin de masses profondes et les heureux résultats de Tourcoing sont dus pour une grande part à l'importance des scholæ qui y participèrent. Pour les retrouver dans nos églises, il faut, de toute nécessité, grouper de nombreux chanteurs, former des maîtrises et surtout faire l'éducation du peuple qui *doit* participer au chant de l'Église : c'est pour lui, en définitive, qu'ont été écrites les mélodies grégoriennes, véritable prière collective.

La polyphonie fut représentée au Congrès par nombre de motets à trois ou quatre voix et surtout par la fameuse Messe du Pape Marcel de Palestrina. Je touche ici un point délicat, car l'exécution en fut fort discutée. Qu'il me soit permis à nouveau, de rendre hommage à l'effort considérable, qui a été réalisé pour mettre sur pied une œuvre difficile.

On trouverait peu de maîtrises en France ou en Belgique :

capables de l'aborder, et les imperfections de l'exécution tiennent autant à l'insuffisance de principes directeurs, qu'au peu d'entraînement des masses chorales. Nous en eûmes la démonstration très nette, et combien instructive par la critique en action de Don Refice, le jeune maestro de Sainte-Marie Majeure ; nous ne connaissons pas les secrets de cette musique, et peut-être convient-elle mieux aux tempéraments italiens qu'aux nôtres...

Quant à la musique moderne, on put largement l'apprécier dans de nombreux motets, dans la belle messe de Winnubst, et dans les cantiques les plus divers, extraits de l'excellent recueil de MM. les abbés Delporte que devraient adopter tous ceux qui s'occupent de chant à l'église.

Une remarque en passant : pourquoi n'avoir pas profité de la présence d'une masse chorale imposante et bien stylée, pour remplacer l'unisson d'un des cantiques de Terry, par une exécution à quatre voix, dans la forme originale, telle qu'il l'a écrite pour le Westminster Hymnal ? La variété de nos saluts y eût gagné, comme aussi la puissance expressive de l'interprétation.

Enfin la musique d'orgue eut sa belle place au Congrès : M. Dierickx nous donna d'admirables pièces du répertoire, et le récital d'orgue de M. Marcel Dupré fut un triomphe.

La Cantoria nous fit goûter la musique de concert, ancienne ou moderne ; et l'audition de clôture, qui faisait appel à toutes les ressources de l'orchestre, en nous révélant l'« Abbaye », de M. de la Tombelle, et en nous enivrant avec « Rédemption » de César Franck, nous fit monter vers les plus hauts sommets d'un Art très pur, que je qualifierais volontiers de para-liturgique

#### *Quelques impressions d'ensemble*

La dominante du Congrès de Tourcoing, je me plais à le dire, de nouveau, fut une note de profonde et admirable ferveur religieuse : elle se manifestait par l'enthousiasme croissant des assistants au cours de cette semaine liturgique, par leur attitude recueillie durant les offices, et par l'accent inspiré, avec lequel ils interprétaient les textes grégoriens. Certes, pour les si bien chanter, ils en avaient l'intelligence, et c'était vraiment leur âme qui s'épanchait au bord de leurs lèvres. C'est là, évidemment, un des secrets de cette perfection d'exécution à laquelle peuvent seuls prétendre des chrétiens convaincus et éclairés ; et notons, sans y insister davantage, que c'est le rôle du maître de chapelle d'instruire et « d'éclairer » ses chanteurs, en leur commentant la phrase qu'ils vont moduler l'instant d'après.

Par ailleurs, jamais congrès ne fut plus agréable et plus cordial. L'union la plus parfaite ne cessa de régner entre tous, et les critiques, que l'on s'adressait le soir, étaient à peine sensibles,

tant elles étaient voilées d'urbanité et de délicatesse. C'est ainsi que le travail devint rapidement intense et profitable ; c'est ainsi que seront féconds les résultats, lorsque les congressistes, après s'être séparés à regret, comme s'ils quittaient les portes du Ciel, se seront dispersés aux quatre coins de la France et de l'étranger.

#### *Quelques résultats*

Il est difficile de prévoir dès maintenant toutes les conséquences et tout le retentissement d'un congrès tel que celui qui se termine. Je me borne à enregistrer deux résultats concrets : d'abord la formation d'une association cécilienne française, rattachée à l'association italienne et romaine du même nom, qui unira d'un lien solide, tous ceux qui, dans notre pays, s'occupent de musique religieuse. Ensuite la mise à l'étude de la fondation dans l'enseignement supérieur, d'une chaire de musique sacrée, destinée à fournir une base théologique, philosophique et historique à l'enseignement du chant grégorien, à augmenter ainsi sa puissance de rayonnement et à faciliter par conséquent sa diffusion.

Prenant acte, par ailleurs, de l'enthousiasme qu'a mis au cœur de tous les congressistes, la semaine de Tourcoing, je ne doute pas de sa répercussion dans les rangs du clergé, aussi bien que dans ceux des fidèles. La cause du grégorien est désormais gagnée : il ne reste plus qu'à enrégimenter les bonnes volontés, à leur donner pour guides des compétences, et à les lancer résolument au travail. Il faut faire l'éducation de la masse, qui s'intéressera aux offices lorsqu'elle les comprendra, et qui vivra de la vie de l'Eglise, lorsqu'elle les chantera. Il faut grouper des maîtrises et former l'enfant à la fois à la vie artistique et à la vie religieuse. Il faut enfin s'efforcer de créer, au moins dans les grandes paroisses, des sociétés d'hommes, qui travailleront d'abord le plain-chant, pour se hausser ensuite à la polyphonie palestrinienne. Ce faisant, nous aurons sauvé toutes les formes de l'Art religieux, notre patrimoine, et nous aurons conservé infiniment plus vivace la foi dans les âmes.

A. DAVID,

#### DE LA REVUE : « LES ÉTUDES »

Au pays des usines, dans cette ville de Tourcoing toute retentissante des travaux de la reconstitution, il s'est trouvé par centaines des prêtres et des fidèles qui, pendant une semaine entière, n'ont eu d'autre occupation que d'apprendre à mieux.



louer Dieu par leurs chants, cependant que des auditeurs assidus se pressaient autour d'eux en foules compactes.

Scandale, évidemment, pour ceux-là qui n'apprécient guère d'autre musique que celle des écus perçue au travers du bourdonnement rémunérateur des métiers. Que de temps perdu, que de forces gaspillées ! Mais pour tant d'autres, grâce à Dieu, qui, sans mépriser aucunement les nécessités matérielles, croient encore que l'homme ne vit pas uniquement de pain, c'est, au contraire, une noble leçon.

Lorsque dans Tourcoing dépouillée par le pillage et condamnée à l'inaction, les ateliers eurent été fermés, les églises s'ouvrirent toutes grandes. Le peuple — riches et pauvres — s'y réfugia en masse et ceux à qui le travail était interdit et dont les demeures étaient muettes s'occupèrent à prier, à prier en chantant, à mieux chanter. L'âme, qui seule pouvait échapper aux réquisitions, prenait sa revanche. Arrachée aux tâches manuelles, cette population laborieuse, comme impatiente de toujours produire, s'appliqua à augmenter ses forces morales. Sous l'influence d'un art éminemment spirituel et grâce à d'infatigables dévouements, la piété grandit, tandis que la vertu et la sainteté, ces valeurs de l'ordre le plus élevé, croissaient de pair.

Il convenait que de tels exemples ne fussent point perdus et que ces résultats fussent divulgués. Encouragés par l'entière approbation de Mgr Charost, évêque de Lille, des prêtres et des artistes zélés, parmi lesquels apparaissent au premier rang M. l'abbé Bayart, inspecteur du chant dans le diocèse de Lille ; M. l'abbé Jules Delporte, maître de chapelle de l'Institution Notre-Dame-des-Victoires de Roubaix ; M. Charles Wattinne, directeur des chœurs de Saint-Christophe, organisèrent cette manifestation du Congrès général, que de moins hardis eussent remise à d'autres temps. Une fois de plus, l'audace força le succès. A l'envi, cardinaux, archevêques, évêques, abbés du grand ordre bénédictin, prélats, célébrités musicales de France, d'Alsace-Lorraine, de Belgique, de Hollande, d'Espagne, d'Italie envoyèrent leur adhésion ou promirent leur participation et leur concours, si bien que cette semaine de musique sacrée, qu'on s'était contenté de baptiser du nom d'« Etats-Généraux », prit la figure et l'ampleur d'un véritable Congrès international.

Ce fut une semaine laborieuse. Le programme de chaque jour, copieux à souhait, comprenait, le matin, une séance d'études à la maison des œuvres et une grand'messe solennelle, célébrée à Saint-Christophe ; l'après-midi, une conférence ou une réunion générale, suivie parfois, vers 5 heures, du chant des Vêpres ou des complies. La journée s'achevait par un salut du très saint Sacrement.



Quoiqu'il entrât dans l'intention des organisateurs de rattacher les études et les cérémonies de chaque jour à un même sujet et qu'ainsi les différentes journées de la semaine fussent consacrées successivement aux scholæ, à la musique figurée, à la musique palestrinienne, à l'orgue, à la musique moderne, et au chant populaire, il arriva plusieurs fois que des rapports furent présentés plus tôt ou plus tard qu'il n'avait été prévu. Accidents inévitables en pareille organisation et de nulle conséquence. Nous-mêmes, en signalant parmi ces travaux ceux qui nous parurent les plus remarquables, nous ne nous astreindrons nullement à reproduire l'ordre dans lequel ils furent entendus.

« Vous voulez former une schola d'enfants, et qui chantent à rendre les anges jaloux ? » demande M. l'abbé Méfray, des Sables d'Olonne, « commencez par le commencement ; fabriquez-leur une voix. » Alors se succèdent, dans le langage le plus spirituel, les remarques les plus justes, les conseils les plus avertis. L'enfant naturellement crie, l'enfant des rues, le « garçon » surtout. L'enfant bien élevé, lui, ne crie pas. Si on arrive à le faire chanter, il atteint facilement cette voix de flûte qui est la véritable voix de soprano : « voix de gentilhomme. » Le premier travail sera de faire découvrir à votre « garçon » cette voix, qu'il possède sans nul doute, mais cachée encore sous une gangue rugueuse. Triez vos chanteurs en leur faisant donner le contre-*fa*. Séparez ceux qui y parviennent facilement : voilà l'élite sur qui les autres se régleront ; car tout enfant peut chanter. Le chant est affaire d'oreille. « Le vrai chanteur se grise de sonorités. » « Le vrai chanteur doit avoir le culte des beaux sons. » Il faut donc éduquer l'oreille. Dans ce but « accrocher » la gamme au contre-*fa* et la descendre en travaillant successivement les deux tétracordes.

Pour bien chanter, savoir bien lire n'est pas moins nécessaire que posséder une bonne voix, dit à son tour M. l'abbé Charles Vandewalle. Qu'une belle exécution du chant grégorien exige la prononciation romaine du latin, la chose ne se discute plus : mais on peut prononcer le latin à la romaine et lire très mal. On habituera les enfants à lire lentement ; on exigera une articulation parfaite, un accent tonique bien marqué ; ainsi disparaîtront les hésitations et les bredouillements, de la psalmodie en particulier.

Ces résultats acquis, la tâche du directeur de maîtrise est loin d'être achevée. Il dispose de la matière musicale du chant ; mais à cette matière, il doit infuser une âme. Ce chant, il faut en faire une prière. M. l'abbé Descamps, vicaire de Saint-Christophe, dans une conférence, où s'affirment les hautes visées du Congrès, nous démontre, par des exemples suggestifs d'analyse littéraire et musicale qui ne dépassent certainement pas les

intelligences enfantines, comment la schola peut être une école de solide enseignement religieux et de sanctification, à condition que les enfants comprennent ce qu'ils chantent et qu'on leur fasse saisir l'accord profond de la mélodie qu'ils doivent exécuter avec les paroles qu'elle revêt. Alors le maître de chapelle n'apparaît plus seulement comme un artiste, mais comme un apôtre — artiste encore si l'on veut, mais dans l'art sublime de façonner les âmes. Ses leçons de musique deviennent des leçons de science sacrée, sa classe de chant, une école de piété ; quand les voix de ses enfants chantent, leur cœur prie et entraîne dans le mouvement de leur prière les cœurs de ceux qui les entendent.

C'est le chant grégorien, reprend à son tour la parole autorisée de Dom Lucien David, de l'abbaye de Conques, qui se prête le mieux à un pareil enseignement, parce que dans nul autre le sens des mots et le sentiment qu'il comporte ne sont plus intimement liés, ni plus immédiatement, ni plus simplement, à la phrase mélodique. Ces chants, il faut en repenser les paroles pour les bien exécuter, et renouveler en sens inverse l'effort de ceux qui, pour les composer, cherchèrent du texte sacré une expression musicale aussi adéquate que possible. De la sorte, l'art et l'intelligence étroitement unis, concourent à éclairer et à élever la foi et par suite la prière.

Ces hautes considérations sont encore développées par M. Jules Meunier, directeur de la *Cantoria*, dans un rapport documenté sur le rôle des maîtrises, et par M. l'abbé Delporte dans son plaidoyer convaincu en faveur du chant unanime à l'Eglise.

On ne pouvait omettre de parler de l'orgue, devenu de nos jours l'indispensable auxiliaire de la liturgie. M. l'abbé Bayart exposa l'histoire de ce noble instrument et nous en découvrit l'anatomie, l'orgue de Saint-Christophe servant de sujet de démonstration. A propos de son emploi dans l'accompagnement du chant grégorien, on entendit une intéressante communication de M. Dierickx, organiste de Saint-Christophe, qui recommande de placer les accords sur les notes ictiques des groupes, de manière à ne pas briser le rythme de la mélodie par un rythme contraire, l'accompagnement ne devant être, après tout, qu'un accompagnement. Pratique tout indiquée, semble-t-il, mais encore loin d'être commune.

Traitant cette question de l'emploi de l'orgue, mais d'un point de vue général, Dom Kreps, organiste de l'abbaye bénédictine du Mont-César à Louvain, signale l'importance du rôle unificateur de l'organiste dans les cérémonies. C'est l'officiant qui dirige l'« action » liturgique ; que l'organiste ait donc le souci de la suivre, bien loin qu'il la suspende, et l'ambition de la rendre aussi régulière, aussi complètement harmonieuse que

possible. Pour cette fin, aucune des ressources de l'art le plus consommé ne doit être estimée superflue.

L'Histoire devait aussi sa contribution à un Congrès dont le but principal est de ressusciter le passé en ce qu'il a de meilleur. M. le chanoine Rousseau présente au nom du maître bien connu, Dom Mocquereau, un savant rapport qui établit solidement que la forme rythmique libre du chant grégorien bien loin d'être une innovation — ou une révolution — nous vient tout simplement des Latins et des Grecs qui l'employaient en même temps que la forme rythmique mesurée. Quelques notes de M. l'abbé Bayart sur la polyphonie dans le Nord aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, puis M. Félix Rangé, maître de chapelle à Saint-Eustache de Paris, lit sur l'évolution du cantique français un travail délicat, illustré d'exemples suggestifs. M. Amédée Gastoué, le compositeur bien connu, présente ensuite au Congrès une très intéressante histoire de la musique polyphonique aux siècles qui précédèrent l'époque dite classique des Palestrina, des Roland de Lassus, des Vittoria. Cet art merveilleux du XVI<sup>e</sup> siècle, qui tient le milieu entre la monodie grégorienne et la symphonie moderne, ne naquit pas spontanément, pas plus qu'aucun autre art. Le premier motet à deux voix, accompagné par des instruments, remonte au XII<sup>e</sup> siècle. Les compositeurs anglais du XIV<sup>e</sup> siècle le perfectionnent beaucoup. Dès cette époque, Bruges et Cambrai sont les centres les plus célèbres de cette école septentrionale qui rayonne sur la Flandre, la Wallonie et la Picardie. Au début du XV<sup>e</sup> siècle, la direction de la chapelle pontificale à Rome est toujours confiée à des Cambraisiens et à des Flamands. Jules de Binche, Guillaume de Machault qui, le premier, composa une messe entière à quatre voix, et surtout Dufay, dont l'œuvre considérable et trop peu connue, manifeste la nature très riche et très originale, sont les principaux compositeurs du temps. Les disciples de Dufay, Hocqueghem et surtout le suave Josquin des Prés, qui écrivent déjà à quatre et cinq voix mixtes, entrevoient la beauté et la puissance d'expression de la pure harmonie vocale et commencent à composer pour les voix seules. Ainsi, en même temps que la technique se perfectionne, des formes nouvelles sont créées à la fois simples et éminemment expressives : qu'un grand talent, qu'un génie apparaisse et des chefs-d'œuvre vont éclore. Voici le jeune Palestrina, admirons-le, mais n'oublions pas celui qui le tenant par la main nous le présente : c'est son maître en musique, un français, Firmin Lebel, chanoine de la cathédrale de Noyon.

A la suite des exemples du passé, ceux du présent demandaient leur place ; aussi entendîmes-nous les représentants des diverses

régions de la France ou des nations voisines raconter leurs efforts et leurs succès.

M. le chanoine Marty, de Perpignan, rappelle au Congrès le succès étonnant des journées grégoriennes de Lourdes, la basilique une fois encore trop petite, les messes et les vêpres chantées par un chœur de plus de douze cents voix alternant avec le peuple, tant d'art, de piété et d'enthousiasme réunis que plus d'un musicien impénitent s'en retourna converti à cette musique que peut-être il avait jugée jusque-là trop divine pour être populaire.

Une parole alerte toute pétillante d'esprit, une physionomie vivante, un geste vif : c'est M. l'abbé Louis Boyer qui nous parle de la Dordogne où la cause de la musique religieuse, représentée par les noms illustres de M. le chanoine Boyer, de M. le chanoine Chaminade et de M. de la Tombelle, marche de conquête en conquête. A signaler l'existence d'une commission diocésaine d'art religieux qui contrôle l'application du *Motu proprio* de Pie X et l'institution au petit séminaire de compositions obligatoires trimestrielles de chant et de musique récompensées par des prix.

En Hollande, nous dit M. l'abbé Jansen, la réforme du chant religieux date de loin. C'est en 1877 que fut fondée l'association de Saint-Grégoire, dont l'éminent rapporteur est aujourd'hui le président, et qui groupe actuellement quatre cents maîtrises comprenant de huit à neuf mille chanteurs. Une commission interdiocésaine contrôle l'association et aucune œuvre musicale ne peut être chantée ou exécutée à l'Eglise sans en avoir obtenu le *Nihil obstat*. Le fait qu'à la métropole d'Utrecht on chante, à la satisfaction universelle, des motets de Palestrina à douze voix indique suffisamment les résultats obtenus.

Une œuvre semblable, Association grégorienne et cécilienne d'Espagne, a été fondée en Catalogne en 1915 : Dom Sunol, de l'abbaye de Montserrat, qui en fut un des principaux créateurs nous retrace l'histoire de ses débuts et les grandes lignes de son organisation.

En Belgique, les préoccupations ont porté principalement sur la formation d'organistes et de maîtres de chapelle dignes de leurs fonctions. C'est dans ce but que fut fondée par Lemmens l'école interdiocésaine de Malines. Cet établissement a groupé jusqu'à soixante élèves auxquels est dispensé, outre des leçons de religion, de latin et de liturgie, un enseignement musical dont la solidité et l'étendue n'ont rien à envier aux programmes les plus ardues des Conservatoires. L'école délivre un diplôme à trois degrés et des certificats. Ce sont des lauréats de l'école de Malines qui occupent actuellement les orgues de Gand et de Namur et la classe d'orgue au Conservatoire de Bruxelles ;



plusieurs autres ont trouvé d'enviables situations d'organistes en Angleterre et jusqu'en Amérique.

De Rome, le R. P. de Santi, de la Compagnie de Jésus, président de l'Association cécilienne d'Italie, nous adresse un rapport sur l'École pontificale de chant grégorien et de musique sacrée dont il est le fondateur. Il rappelle brièvement comment, après une campagne de la *Civiltà*, commencée sous Léon XIII et destinée à préparer l'opinion, alors fort prévenue contre la réforme de la musique religieuse, il réussit, sous le pontificat de Pie X, avec la seule aide de la Providence, à ouvrir et à faire prospérer l'école actuelle, le moyen le plus puissant, a dit Benoît XV, de faire pratiquer le *Motu proprio* de 1903.

M. le chanoine Victori, de Strasbourg, nous avait déjà révélé l'expansion de l'enseignement musical dans son diocèse. Là-bas aucun instituteur catholique n'obtient le certificat pédagogique s'il ne connaît la musique. Au grand séminaire, l'étude en est obligatoire. Les séminaires n'apprennent pas seulement le chant mais l'accompagnement, et trente harmoniums mis à leur disposition leur facilitent le travail.

Ces moyens puissants, destinés à former une pléiade d'apôtres de la musique religieuse, à Strasbourg, on les a trouvés encore insuffisants. M. le chanoine Mathias, supérieur du grand séminaire, avec une conviction persuasive que l'autorité de l'orateur rend encore plus efficace, exprime le vœu que l'étude de la musique réintègre, dans l'enseignement supérieur des séminaires, la place qui lui revient de droit. Partie intégrante de la liturgie qui relève de cet enseignement, pourquoi la musique en serait-elle exclue ? Et l'indifférence dont elle a été l'objet jusqu'ici a-t-elle une autre cause que l'universelle incompétence ? Car s'il est hors de doute que la perfection de l'enseignement musical religieux exige que celui-ci soit établi sur des fondements philosophiques et théologiques et comporte des cours de haute exégèse artistique, il est d'autre part non moins incontestable que l'ensemble de la théologie et de la vie chrétienne gagnerait à cet enseignement supérieur et que la diffusion de la saine doctrine musicale en recevrait un extraordinaire accroissement.

Avant que M. le chanoine Mathias, élevant aux sommets l'enseignement du Congrès, nous eût fait entrevoir par quelles lumières fécondes la musique et la théologie peuvent s'éclairer et se vivifier l'une l'autre, un autre conférencier éminent, répondant à cette question : la musique moderne peut-elle pénétrer à l'Église ? avait eu l'occasion de rappeler devant une assistance considérable les principes essentiels de l'esthétique musicale. Une pensée fine mais toujours juste, une critique délicate sans étroitesse, un langage charmeur constituèrent un régal rare dont le souvenir demeure encore une jouissance.



Musique moderne ? Qu'est-ce à dire ? Il en est de deux sortes, explique M. de la Tombelle, celle qui est de la musique et celle qui n'en est pas. Certains inventeurs de bruits nouveaux peuvent bien s'arroger le titre de compositeurs, leur œuvre n'a rien de commun avec l'art musical. Ils se prétendent émancipés alors qu'ils ne sont qu'ignorants ou impuissants, et leurs productions anarchiques, où l'inattendu se mêle à l'incohérent, sont incapables de suggérer la prière aux fidèles venus à l'Eglise pour « y trouver le repos des sens dans l'extase de l'esprit. » Mais si la musique moderne, avec toute l'audace et la richesse de ses harmonies nouvelles et de ses moyens multipliés, se présente devant l'Eglise, si, tout en rejetant le joug de fer des règles absolues, elle accepte de se soumettre aux exigences de la contrainte, créatrice de chefs-d'œuvre, et de l'opportunité, protectrice de la pureté de l'art, si, cherchant un juge à la fois large et sûr, elle écoute d'une oreille docile les directions du célèbre *Motu proprio*, ce « bréviaire du goût s'il en fut un jamais, » si, disposée de la sorte, la musique moderne demande une place dans le temple, que faudra-t-il lui répondre ? « Qu'elle entre, » s'écrie M. de la Tombelle, aux applaudissements de l'assemblée et qu'elle unisse sa voix aux voix plus modestes qui chantent dans l'Eglise la puissance et la gloire du Dieu très haut.

Ces hautes leçons furent complétées, au cours des cérémonies du Congrès, par de remarquables sermons, parmi lesquels ceux de M. l'abbé Thellier de Poncheville, sur le rôle glorificateur et pacificateur de la liturgie, et celui de Mgr Dom Janssens, O. S. B. abbé titulaire du Mont-Blandain, sur le chant officiel de l'Eglise, furent particulièrement appréciés.

Malgré la place considérable qu'occupait dans le programme l'enseignement théorique, il n'avait, aux yeux des organisateurs du Congrès, qu'une importance secondaire. On était invité à venir à Tourcoing pour entendre chanter. Certes, en ceci comme en tout le reste, les plus exigeants eurent lieu de se déclarer satisfaits. Huit jours durant, matin et soir, les cérémonies se succédèrent, rehaussés par les voix de centaines de chanteurs : séminaristes, maîtrise des enfants de la paroisse, association des chanteurs de Saint-Christophe, Cantoria de Paris, et surtout le chœur nombreux et fidèle des jeunes filles et des enfants des diverses paroisses de la ville et même des cités voisines.

Au répertoire moderne fut empruntée la messe de Van Durme, « Reine des cœurs, » discrète, un peu monotone peut-être ; la messe en *la* du chanoine Boyer si connue déjà, à la fois pieuse et brillante, et l'œuvre de M. Winnubst, organiste de la cathédrale d'Utrecht, qui remporta le premier prix à l'unanimité au concours du Congrès, la messe *Adveniat regnum tuum* pour trois

voix d'hommes, œuvre sonore, très originale par l'interprétation souvent nouvelle qu'elle donne du texte sacré, très moderne aussi par l'utilisation du chromatisme et la richesse de l'harmonie. Un sage éclectisme nous valut d'entendre, en outre, la prière belle entre toutes qu'est le si émouvant *Ave Maria* de César Franck.

De l'école polyphonique classique, on eut le plaisir d'apprécier de nouveau le *De profundis* de Nanini, le *Tantum* d'après la mélodie mozarabe et l'*Ave Maria*, si pieux lui aussi et si expressif, de Vittoria, et l'*O Sacrum* de Viadana, sélection un peu restreinte peut-être.

Il est vrai qu'un morceau de choix nous était réservé. Le mercredi 24 septembre, la Cantoria et les chanteurs de Saint-Christophe réunis exécutèrent la célèbre messe du Pape Marcel à six voix. Quel art magnifique dans la simplicité de ses moyens ! L'orgue ni les instruments n'ont rien à faire ici. Quelques voix humaines, en un très doux unisson, font entendre sur une sobre et très lente mélodie quelques mots du texte sacré. D'autres groupes de chanteurs, intervenant successivement, reprennent ces paroles sur un ton plus élevé ou plus bas, et peu à peu l'église toute entière s'emplit de mille harmonieux murmures. Voix d'enfants, voix d'hommes, avec leurs diverses parties, se poursuivent, se croisent, se relancent, si l'on peut dire, les paroles saintes, puis toutes ensemble convergent vers une de ces expressions qui réclament l'unanimité des chœurs, un très doux et très aimant *Jesu Christe* par exemple — puis l'accord se rompt, les diverses parties, reprenant l'une après l'autre leur liberté, rivalisent de nouveau et, avec une contagieuse émulation, répètent à tour de rôle, toujours avec plus de piété ou de force, l'*Et inson* ou l'*Hosanna*, pour confondre bientôt leur prière dans une finale longtemps prolongée avec une inexprimable douceur. Celui qui entend cette musique et dont l'âme est bercée avec tant de suavité par le déroulement de ces flots vivants d'harmonie, s'il ne veut pas laisser vagabonder sa pensée, mais l'appliquer à suivre les paroles qui lui parviennent, celui-là sentira jaillir dans son âme, avec une intensité dont il ne se croyait pas capable, tous les sentiments de la piété et goûtera toute la saveur de la prière.

Imaginations ! dira plus d'un, ou complaisance excessive. « Quand j'entends cette musique, à part de rares moments de satisfaction, et trop courts, je n'éprouve qu'étonnement, désappointement, agacement, au bout de peu de temps je ne sais plus où on en est, et ce que vous appelez harmonieux concours, émulation, ne m'apparaît à moi que confusion et désordre. »

Reconnaissons-le, cette critique, exagérée sans doute, et qui serait tout à fait injuste si elle visait l'exécution de Tourcoing,

ne manque pas de fondement. Trop souvent, aux auditions de polyphonie palestrinienne, on jouit moins de ce qu'on entend que de ce qu'on imagine qu'on pourrait entendre. On se sent au contact prochain de la vraie beauté, au voisinage du chef-d'œuvre, mais on ne peut que deviner à grand-peine, quitte à l'entrevoir par instants, la pensée musicale qui en constitue l'unité, dont tous cependant, même les simples « amateurs » devraient pouvoir discerner le développement harmonieux, mais qui ne parvient pas à se dégager de ce pêle-mêle de syllabes et de sons proférés et soutenus, avec une force égale, par toutes les parties d'un chœur nombreux. Déception pour les auditeurs, attirés par la réputation légendaire du Prince de la musique et qui s'en retournent désabusés.

Comment donc interpréter les œuvres du Maître ? Ce fut une des bonnes fortunes du Congrès que la présence de Don Relice, le jeune mais déjà célèbre maître de chapelle de Sainte-Marie Majeure qui, sur ce point, voulut bien préciser en une mémorable répétition donnée aux congressistes eux-mêmes, la tradition romaine authentique. Rappelant tout d'abord que l'écriture musicale palestrinienne ne comporte pas les barres de mesure et que, sans exclure évidemment la mesure-durée, elle rejette la distribution quasi-mathématique en temps forts et en temps faibles du style moderne, il signale que le premier souci du maître de chapelle doit être de découvrir, dans un morceau de style palestrinien, le thème sur lequel il est construit, et dont la répétition plus ou moins variée et développée constitue l'unité mélodique. Aux chanteurs ensuite de respecter cette unité. Qu'ils sachent disparaître dans les passages écrits dans le genre mêlé ou fugué, au profit de la partie qui possède le thème et qu'ils se contentent alors du rôle d'accompagnateurs, jusqu'à ce que leur tour revienne de dominer.

Ces explications si satisfaisantes suggèrent une remarque : c'est qu'une pareille musique, outre qu'elle réclame des voix d'une justesse absolue et d'un charme qui n'ait pas besoin d'être complété, exige encore des chanteurs une rare souplesse et une très exacte discipline. Qu'on n'oublie pas que Palestrina composait pour des chanteurs de profession, qui n'étaient guère plus d'une douzaine, si nous sommes bien renseignés, et l'on comprendra, par la différence des conditions, les difficultés que rencontre la diffusion de cet art auquel, de plus, nous ne sommes pas suffisamment accoutumés. Toutefois, celui-là qui disposerait d'un nombre restreint de chanteurs excellents et résolus, ne doit pas désespérer, pourvu qu'il gradue leurs efforts, selon une sage progression, de faire entendre aux fidèles les exécutions les plus satisfaisantes des productions même difficiles de cette « musique divine. » Si celle de Tourcoing ne fut pas irréprochable, pour des

causes dont quelques-unes étaient inévitables. elle atteignit cependant un haut degré de beauté et parfois même la beauté pure. Aussi bien ne prétendait-on pas nous montrer la perfection absolue, si rare, en musique vocale surtout, mais l'effort qui y mène.

Le rôle principal était réservé, comme il convenait, au chant grégorien. Il faut louer sans réserves la science assurée et le dévouement continu des centaines de chanteuses du grand chœur, qui, durant toute la semaine, contribuèrent à l'éclat des offices. Ce qu'un tel résultat représente d'efforts, M. l'abbé Charles Vandevallé, à qui il est dû en bonne part, pourrait seul le dire. En particulier, on ne se rappelle pas sans admiration cette splendide messe pontificale du samedi que célébra, assisté de ses moines, le Révérendissime Dom Théodore Nève, abbé de Saint-André-lez-Bruges, et où les mélodies grégoriennes furent exécutées avec un ensemble et une pureté de sons admirables.

Nous permettra-t-on cependant d'émettre l'avis que le mouvement, la couleur, à l'occasion la vigueur même du chant, n'ont pas toujours été en relation du nombre et du talent des chanteurs ? Un souci peut-être excessif des nuances et des détails retenait trop souvent l'élan de la phrase musicale et contraignait à l'excès cette liberté que, de l'avis autorisé de Dom David, doit garder le chant grégorien, lequel doit se chanter non pas avec un filet de voix, mais avec la voix que le Bon Dieu nous a donnée, avec cette même voix exercée et disciplinée. Trop de retenue dans l'exécution pourrait faire douter qu'un chant si difficile pût jamais devenir populaire. Mais il aura suffi à ceux qu'un pareil doute aurait pu effleurer d'assister au chant des vêpres d'ouverture du Congrès et d'avoir frôlé à l'unanimité si émouvante de ce *Domine, ad adjuvandum me festina* qui, visiblement, fit tressaillir d'allégresse l'évêque de Lille présent au trône épiscopal, ou d'avoir entendu, aux bénédictions du très saint Sacrement, tel et tel *Tantum ergo* chanté avec un ensemble parfait par la foule immense qui remplissait l'Eglise.

Un concert spirituel offert par la Cantoria et les chanteurs de Saint-Christophe, un récital d'orgue par M. Marcel Dupré, et, le dernier jour, une magnifique audition où trois cents exécutants interprétèrent, sous la parfaite direction de M. Charles Watinne, un délicieux poème symphonique de M. de la Tombelle, l'« Abbaye » et une partie de la *Rédemption* de Franck constituèrent les hors-d'œuvre très appropriés et très appréciés de ce Congrès.

Telles furent, en leurs grandes lignes, ces réunions mémorables de Tourcoing, auxquelles le Souverain-Pontife avait voulu envoyer un représentant dans la personne de Dom Ferretti,



abbé de Saint-Jean de Parme. qu'honora la présence fréquente de Mgr Charost, évêque de Lille, et qui reçurent, entre autres illustres visites, celles de S. Em. le Cardinal Dubois, archevêque de Rouen, et des évêques de Tournai et d'Amiens.

Nous laissons à un ouvrage plus considérable, qui paraîtra sans retard, le soin d'énumérer les vœux qui y furent exprimés. Bornons-nous à constater avec la plus vive satisfaction que, laissant résolument de côté les discussions d'école, toujours stériles en pareilles rencontres, les initiateurs de cette semaine si parfaitement organisée en tous points ont fait œuvre excellente, pratique, surnaturelle, dont l'avenir manifestera l'efficacité.

Le Congrès n'a point groupé des « esthètes, » ni des « amateurs » au sens exclusif et désavantageux de ces termes, mais des apôtres, parmi lesquels se rencontraient beaucoup d'artistes, et des plus grands. Dans une atmosphère d'universel enthousiasme et de parfaite charité, par l'étude, par les auditions musicales, par les rapports mutuels, les buts se sont précisés, de saintes ambitions sont nées, les volontés, grâce à l'entraînement de l'exemple, se sont affermies.

On ne mesure souvent qu'après un long temps la véritable portée des événements. Avec une foi communicative, Mgr Charost affirma à plusieurs reprises que cette semaine de Tourcoing marquerait un moment historique de la réforme de la musique sacrée en France. Nous faisons nôtre cette conviction. Qui niera en effet l'importance considérable qu'aura, en faveur de ce mouvement, la fondation d'une Association française pour le développement de la musique religieuse, dont le principe fut voté d'acclamation ?

Dans le diocèse de Lille en particulier, tant dans ce séminaire où, bien avant le *Motu proprio*, la saine tradition avait recommencé de vivre que dans les paroisses, toute une pléiade de prêtres et d'artistes dévoués et convaincus sont de nouveau à l'œuvre, décidés à propager sans relâche les enseignements du Congrès et à en appliquer sans retard les décisions et les vœux. Nul doute que, dans deux ans, au Congrès général qui se tiendra à Strasbourg et où nous aurons de nouveau le plaisir de les rencontrer, ils n'aient à proposer à notre admiration, comme résultats de leur labeur de nouveaux fruits d'art et de sainteté.

Joseph GAVORY.



---

DU « CORRESPONDANT »

---

De Lourdes à Tourcoing ! Il semble que ces deux mots jettent comme l'évocation d'une ligne immense, tracée à travers notre pays, ligne passant non loin de la capitale, et parcourant de belles et fertiles provinces. Lourdes : c'est le souvenir, ou le rappel des montagnes pyrénéennes, des sites grandioses où les bergers savent encore moduler de savoureuses et prenantes chansons ; c'est, en même temps, le point de rassemblement tout indiqué pour les forces mystiques catholiques, là où la Vierge céleste distingua une créature d'élite, parmi le « menu peuple » des bords du Gave, et créa le plus extraordinaire mouvement de foi qu'on eût peut-être jamais vu. A l'autre extrémité de la France, Tourcoing : c'est, au rebours du parfum mystique de la cité religieuse et des saveurs de la nature montagnarde, la plaine monotone des Flandres, prosaïque et grassement fertile, enserrant des villes plus monotones encore, vraies capitales de l'industrie, où il semble que le seul mot d'ordre, l'unique préoccupation, soit : travailler et produire.

Et cependant, si Lourdes, pour des raisons que je dirai tout à l'heure, a été récemment le témoin d'inoubliables et triomphantes assises du chant de l'Eglise, c'est, historiquement, la région du Nord qui était la plus et la mieux désignée pour être le siège du « Congrès général de musique sacrée », dont les splendeurs liturgiques et artistiques viennent de s'y dérouler.

La plaine des Flandres et de l'Artois, en effet, et la campagne, plus verdoyante, du Cambrésis et du Hainaut, ne sont pas seulement le pays des immenses filatures ou des interminables rangées de corons, aux briques noircies par la fumée des machines, aux murs secoués par les trépidations incessantes des moteurs ; c'est aussi le pays, par excellence, des groupements sociaux de toute espèce, des sociétés de jeu et de chant, le pays où subsistent encore de véritables concours de chants populaires, et celui où les réunions musicales sont les plus fréquentes et les plus nombreuses.

Or, ce n'est pas d'aujourd'hui que le Nord a connu de tels goûts ; ce n'est ni le « syndicat », ni la vie d'usine, qui y ont développé la tendance à ces groupements dont je parle ; ce ne sont pas plus les fondations de « chorales » populaires et d'« orphéons », si en faveur depuis 1850, qui ont valu à cette région sa renommée et son goût. Or, plus justement, si ces organisations se sont développées, dans ces pays, plus et mieux que partout ailleurs, les racines d'un tel goût, de tels groupements de musiques sont prodigieusement lointaines. C'est, en effet, dès avant la fin du moyen-âge, aux chanteurs, aux compo-

siteurs venus de ces pays-là, que faisaient appel les papes et la maison d'Este, et les ducs de Ferrare, et bientôt les rois de France et les Maximilien d'Autriche ; pour les critiques du quinzième siècle et du seizième, il n'était qu'un seul art musical, le style que l'on a justement et le plus exactement sans doute, surnommé « franco-belge. »

C'est dans les limites territoriales de cet art que se fixa la polyphonie vocale, avec les enroulements merveilleux des diverses voix de l'édifice sonore ; là que le genre « a cappella » grandit et prit faveur. L'école de Cambrai posa définitivement, en ces jours lointains, les lois du contrepoint moderne, et, dès la fin du quinzième siècle, elle était rompue à tous les artifices de l'art d'écrire, joints à une inspiration tour à tour puissante et exquise, et toujours renouvelée. Et si quelques-uns des premiers musicologues, tels que Fétis, ont avancé que ces musiciens étaient plus attentifs aux combinaisons harmoniques qu'aux recherches expressives, les théoriciens en chambre qui ont répandu une telle légende ne savaient pas exécuter cette musique. Les fondations, récentes encore, d'un Charles Bordes, les voyages de propagande des *Chanteurs de Saint-Gervais*, les concerts de la « Schola Cantorum », les éditions et les auditions d'un Henri Expert et de ses *Chanteurs de la Renaissance*, tout cela a familiarisé les musiciens de notre temps avec l'art merveilleux du temps passé. Le Congrès de Tourcoing, institué au centre du pays qu'ils illustrèrent, ou dont ils tirèrent leur origine, a magnifiquement et définitivement consacré l'art ancien des maîtres « franco-belges », et de leurs modernes successeurs.

Placé au début de la période de paix, il a été le couronnement du prodigieux exemple que les populations de la région lilloise, en pleine tyrannie allemande, ont donné pendant la guerre, en organisant et en développant chez elles ce renouveau du chant liturgique et de la musique sacrée dont nous applaudissons aujourd'hui l'efflorescence.

\* \* \*

Mais j'ai parlé, au début de cet article, des réunions de Lourdes. Aussi bien, il serait souverainement injuste, en louant celles de Tourcoing, de passer celles-là sous silence. Et, s'il serait inexact de dire que les unes ont préparé les autres, il est vrai de reconnaître que les deux assemblées se sont étonnamment complétées.

L'une et l'autre, en effet, de ces assises de musique religieuse, sont nées d'un même désir, d'un même besoin de réunir, après ces terribles années d'interruption, ceux qui se vouent, ou se

dévouent à une œuvre si intéressante. Or, dans la région du Midi, les hasards d'une garnison, venus après les durs combats du front, ont permis à l'un des éminents Bénédictins de France, — dont les honneurs militaires ont récompensé la vaillance et l'héroïsme, — de consacrer une année de repos bien gagné, à former des « scholæ » grégoriennes de bonne volonté, à rapprocher celles qui déjà se consacraient à l'*opus Dei*. Le R. P. Dom Lucien David, l'ancien secrétaire du président de la Commission pontificale, l'illustre Dom Pothier, et lui-même directeur à présent de l'excellente et si pratique *Revue du Chant grégorien*, après avoir ainsi travaillé à consolider ou à diffuser les principes vrais du chant sacré, a voulu conduire en pèlerinage, à Lourdes, les multiples auditeurs et élèves que les hasards nés de la guerre avaient ainsi amenés au « lieutenant » David, ex-chef patrouilleurs, et maintenant directeur de chœurs.

De son côté, M. le chanoine A. Marty, qui venait de fonder la société des « Amis du grégorien, » avait projeté, coïncidence curieuse, une journée de chant liturgique à Lourdes, pour rapprocher ses nouveaux adhérents. De la rencontre de ces projets sont sortis les trois *Journées grégoriennes*, tenues dans la ville des Miracles, en fin d'août dernier, organisées d'une manière vraiment intéressante par M. le chanoine A. Marty, dirigées par Dom David, présidées par Mgr l'évêque de Tarbes et Lourdes, assisté d'autres prélats.

Ce fut un succès, tel que jamais les espérances des organisateurs n'avaient pu le penser. Qu'on en juge : un double chœur de douze cents voix formait la schola ! deux mille autres assistants leur donnaient les répliques, tous unis dans un élan de piété religieuse et d'un art parfaitement à sa place, exécutant avec ensemble, mais encore avec expression et souplesse les mille nuances de l'admirable mélodie grégorienne. Bien entendu, les offices s'intercalaient entre des rapports, des conférences pratiques, des réunions d'études, comme en comporte tout Congrès : celui-ci s'acheva par les vœux accoutumés dont la publicité sera d'un puissant effet pour toute notre nation, pour la mise au point définitive de la restauration grégorienne, à laquelle Dom David et le chanoine A. Marty viennent de donner un si vaillant appui.

\* \* \*

A l'autre extrémité de la France, aux pays occupés si longtemps par l'ennemi, aux régions encore dévastées, un désir analogue se faisait jour. Car, tandis que la facilité de vivre, malgré les temps de guerre, semblait fournir aux bonnes volontés

méridionales l'occasion pratique de se manifester, l'effroyable épreuve subie par les habitants de l'agglomération lilloise suscitait, au milieu des angoisses de toute sorte. un mouvement analogue.

Fait sans précédent : la période de persécution où des ennemis barbares maintinrent ces populations eut, comme immédiate contre-partie de ces épreuves, comme adjuvant moral à ces terribles anxiétés, l'organisation et la fondation, à Lille même, de cours de chant religieux, de chœurs populaires, de scholæ ; que dis-je ? de *Journées liturgiques*, comme celle qui, en 1917, rassembla à Saint-Christophe de Tourcoing huit cents adhérents, venus le ventre creux mais l'esprit libre, courbés sous le joug, mais non ployés, et chantant de toute leur puissance les chants d'amour et de consolation qui devaient aider leur prière à monter au ciel.

Trois ans durant, Lille, Roubaix, Tourcoing, connurent ainsi les bienfaits de la musique ; et ces chœurs d'église non seulement assuraient le service religieux dans tous les temples, mais offraient à leurs adhérents, à leurs amis, à leurs bienfaiteurs, des concerts où toute la musique française passa aux yeux des allemands : les mélodies du moyen-âge et les chœurs d'*Esther*, les motets du seizième siècle et la symphonie moderne. Honneur éternel à ces vaillants ! Le Congrès de Tourcoing devait donc être à la fois et le couronnement de leurs efforts, et l'hommage de reconnaissance que les congressistes, venus d'ailleurs, leur devaient.

Vitalité exemplaire des populations du Nord : en pleine bataille, ce congrès était décidé ! Et, quelques jours à peine après l'armistice, M. l'abbé Paul Bayart, âme de la schola lilloise, l'inspecteur du chant religieux dans le diocèse, et M. Ch. Wattinne, l'excellent et dévoué directeur des chœurs de Saint-Christophe, m'entretenaient de leur dessein, déjà étudié, mûri, envisagé sous tous ses faces.

Les dévoués organisateurs ne craignaient qu'une chose : que le ravitaillement n'eût pas alors recouvré son plein rendement, en sorte que les congressistes n'en fussent réduits à l'« ersatz » de café et au maigre plat dont se contentèrent les héroïques, — doublement héroïques, — participants des journées de 1917. Hâtons-nous de dire que la crainte n'a pas été justifiée : les adhérents au Congrès de septembre 1919 ont trouvé à Tourcoing le vivre et le couvert que ne pouvaient espérer ceux qui, il y a deux ans, chantaient à la face de l'ennemi.

En plus du fait que les réunions de Tourcoing intéressaient toute la musique religieuse, du chant liturgique jusqu'à l'oratorio, — au lieu que celles de Lourdes étaient presque exclusivement consacrées au grégorien, — une différence essentielle



les a marquées. A Lourdes, le but principal était de grouper, par des exercices communs, les associations de chant, ou les bonnes volontés isolées, dans un vaste ensemble d'éducation pratique : c'était quelque chose comme une véritable « mission » populaire du chant liturgique. On nous convia, à Tourcoing, à goûter au fruit des efforts artistiques des groupements locaux, à comparer les résultats acquis, à échanger les vues que ces résultats et la situation actuelle de la musique d'église amenaient à envisager : le genre des discussions, la qualité des personnalités, donnaient parfois à l'assemblée une allure de synode.

Si Mgr l'Evêque de Lille, en effet, présida les premières séances, et entretint avec éloquence les musiciens qui y étaient rassemblés, Sa Grandeur laissa la présidence des dernières à S. Em. le Cardinal Dubois, archevêque de Rouen, dont on connaît les goûts liturgiques, entouré de plusieurs évêques, d'abbés mitrés de l'ordre bénédictin, de délégués de la Congrégation des Rites, de représentants officiels d'une quarantaine d'autres évêques ; parmi ces représentants, MM. les chanoines Mathias et Victori, qui étaient les délégués de Strasbourg, et M. l'abbé J. Bour, qui l'était de Metz, reçurent l'accueil et l'hommage enthousiastes des congressistes, heureux d'acclamer sans contrainte l'Alsace et la Lorraine recouvrées. La Belgique, l'Italie, la Hollande et l'Espagne étaient également représentées.

Le Comité d'organisation qui groupait les activités musicales de la région, avait, — en dehors des dimanches 21 et 28 septembre, destinés à l'ouverture et à la clôture du Congrès, — divisé la semaine en « journées » aux buts divers et bien déterminés : le lundi, journée des « scholæ » ; le mardi, journée de la musique figurée ; le mercredi, de l'art palestrinien ; le jeudi, des maîtres de chapelle et organistes ; le vendredi, de la musique moderne ; le samedi, du chant populaire. A la vérité, les étiquettes ne répondirent pas toujours au contenu de chaque journée : dans une série, aussi chargée, d'assemblées variées, les programmes avaient trop de points de contact pour ne pas empiéter quelque peu les uns sur les autres, et les rapports, parfois, « tuilèrent » sur les conférences, ceux-là s'amplifiant, s'agrémentant de discussions, de communications des congressistes, celles-ci devant quelque peu se resserrer, sous la pression inexorable de l'heure qui conviait l'assemblée à d'autres exercices.

Des offices liturgiques solennels groupaient matin et soir les assistants dans les vastes nefs de la belle église Saint-Christophe, tout juste suffisantes pour contenir la foule qui s'y pressait. Nous admirâmes les cérémonies, l'attitude des célébrants et de leurs ministres, non pas, comme on le voit trop souvent, figée,



raidie, conventionnelle, mais vivante d'une vraie vie liturgique, du sentiment de beauté que l'Eglise a inclus dans ses « rubriques », dont l'observation étroite assure un tel décorum à toute la fonction sacrée, accuse l'union intime et raisonnée de la prière, du geste, du chant, et, — peut-on le dire ? — qui n'apparaît malheureusement que trop peu dans la plupart des sanctuaires. A ce point de vue, la messe pontificale du samedi fut un « spectacle » incomparable d'édifiante beauté : l'église entière, partagée en deux chœurs, accompagnait de son chant alterné les évolutions des ministres sacrés, aux ornements d'un archaïsme merveilleux et choisi ; une impression profonde fut celle offerte par Dom Winnoc Barbry, diacre célébrant, lorsqu'après le chant de l'Evangile, il prononça, revêtu de son ample dalmatique, l'homélie sur le texte qui venait d'être proclamé. Disons ici que des orateurs du plus haut talent se firent entendre au cours de ces offices : citons en particulier les deux superbes discours que donna M. l'abbé Thellier de Poncheville, sur la *liturgie chrétienne, glorificatrice de Dieu*, lien social des croyants ; l'élévation, la profondeur des idées exposées en ces discours, n'eurent d'égal que la pureté de la forme et l'excellence de la diction : donnons encore plus qu'une mention à l'admirable sermon de Mgr Dom Laurent Janssens, qui avait choisi pour texte : *Dominus regnavit, decorem induitus est*, montrant que le but du chant officiel de l'Eglise est de *remettre la beauté au service de Dieu*, par la liturgie à la fois parlée, chantée, figurée par les gestes symboliques. L'orateur, qui est une des grandes personnalités de l'Eglise belge, termina par un émouvant hommage à la France, en la victoire de laquelle il voit un gage de la restauration artistique du culte sacré.

\* \* \*

Mais nous n'étions pas seulement venus à Tourcoing pour l'édification pieuse des sermons, si beaux fussent-ils, des cérémonies, si bien ordonnées qu'elles pussent être. Nous étions rassemblés pour entendre de la musique et pour parler d'elle.

Les pièces vocales exécutées au cours du Congrès, le furent par divers groupements, chacun disposé selon le but auquel son interprétation devait tendre. Pour le chant grégorien des messes et offices, à part les deux derniers jours où l'ensemble des assistants y assurait les chants communs, la plupart des antiennes et répons furent confiés à une schola d'environ trois cents voix, ainsi partagées : d'un côté, dans l'enceinte du chœur, des groupes de jeunes gens, entourant des séminaristes auxquels s'étaient joints une partie des ecclésiastiques congressistes ; de l'autre

côté de la balustrade de communion, aux premiers rangs de la nef, les enfants de chœur de Saint-Christophe, aux voix charmantes et exquises, dénotant une intelligente préparation, et l'ensemble des scholæ de jeunes filles de la ville. Un quatuor de jeunes gens entonnait les chants sacrés : toutes les scholæ répondaient : les enfants disaient seuls les versets des introïts et des alleluias. Et l'effet était bon. Mais si l'ensemble fut d'une complète correction, sous la direction zélée de M. l'abbé Vandewalle, me sera-t-il permis de regretter qu'il n'y eût pas assez de ce petit grain de vie, de cette accentuation, un peu négligée, de cette plasticité de la phrase mélodique dont la présence dans certaines pièces nous fit davantage regretter l'absence en d'autres où la réalisation parut parfois languissante, en dépit de la pureté des lignes et de l'exqu Coast, de la pureté des mélodies.

Les mêmes chœurs chantèrent à ravir quelques pièces de l'école anglaise moderne, entre autres un charmant *O gloriosa virginum*, de R. Terry, l'éminent maître de chapelle de la cathédrale de Westminster, de l'effet le plus pieux et le plus mélodieux.

Les chœurs à plusieurs voix, à voix mixtes, enfants et hommes ou à voix égales hommes seuls, qui étaient les chœurs habituels de la paroisse Saint-Christophe, dirigés par M. Ch. Watinne, organisateur du Congrès, charmèrent tous les auditeurs par leur ensemble, par la qualité des voix, de belles et riches voix que seules en France possèdent les régions extrêmes du Nord et du Midi, et surtout par l'expression où l'on sentait, avec le désir de rendre la pensée des auteurs, l'émotion vraie, qui faisait vibrer les exécutants, d'accord avec la baguette du chef et le sens de l'œuvre exécutée. La messe « Reine des Cœurs, » de Van Durme, l'un des bons auteurs belges modernes, l'*Ave Maria*, de Franck, un *Ave verum*, de M. Dierickx, l'excellent organiste de Saint-Christophe, le bel *Ave Maria*, de Victoria, l'admirable *O sacrum*, de Viadana, comptent parmi les œuvres inscrites au répertoire que ces chœurs firent entendre, et entendre avec une interprétation parfois remarquable.

Mais, parmi ces pièces, on goûta, avec un vif intérêt auquel s'attachait un attrait de nouveauté, la très belle *Missa dominicalis*, à trois voix d'hommes et orgue obligé, écrite spécialement pour le Congrès par M. Joh. Winnubst, organiste et maître de chapelle de la cathédrale d'Utrecht, œuvre couronnée à la suite du concours ouvert à cette occasion, et acclamée à l'unanimité des membres du jurv. Cette composition, d'une tenue supérieure dans sa conception et sa réalisation, est d'une écriture très moderne, parfois périlleuse pour les exécutants : très curieuse par ses modulations chromatiques et enharmoniques, la Messe de M. Winnubst est néanmoins basée sur les thèmes de la Messe N° XI de l'Édition Vaticane celle du *Kyrie* « *Orbis*

*factor* », qui lui servent de substratum, à la manière des vieilles « teneures » des motets d'Ockeghem et d'Obrecht, les ancêtres musicaux de l'auteur. Sur ces thèmes hiératiques, soutien de la construction, que l'habileté du compositeur a néanmoins su dissimuler dans la trame des parties mélodiques, s'échafaude une œuvre d'allure très moderne, traitée symphoniquement par les voix et l'orgue qui concertent, non toutefois sans laisser la priorité à celles-là : et l'on conçoit bien, à l'audition, combien les chanteurs, malgré la difficulté et l'attention qu'exigeaient certains passages, doivent se plaire à interpréter une telle œuvre, écrite avec une sûreté parfaite pour les voix. Le *Sanctus* et le *Benedictus*, vraiment beaux, et d'une qualité remarquable ont été excellemment et intelligemment rendus par le chœur si bien dirigé par M. Ch. Wattinne.

Dans le même ordre de choses, l'un des attrait était, le mercredi, au cours de la journée dite « palestrinienne », l'interprétation annoncée de la superbe *Messe du Pape Marcel*, de Palestrina, et d'autres œuvres de maîtres du seizième siècle, pour lesquelles on avait fait appel au concours des soprani et alti de la « Cantoria » de Paris : on sait que cette œuvre intéressante est une sorte de maîtrise spéciale, formée d'orphelins de la guerre, qui y reçoivent une éducation musicale appropriée ; fondation et direction de l'œuvre appartiennent à notre distingué confrère, M. Jules Meunier, maître de chapelle de la basilique Sainte-Clotilde, dont les pupilles eurent un grand et légitime succès dans l'audition supplémentaire qu'ils donnèrent le soir. Pièces anciennes et modernes, vieux Noël populaires, œuvres de Bach et de Franck et tant d'autres encore interprétées à ravir par ces enfants, étaient présentées de façon exquise par le délicieux conteur qu'est M. F. de la Tombelle, que l'on devait encore applaudir sous toutes les formes de son talent. (1) Car, aux qualités de conférencier que montra deux jours après l'excellent musicien en traitant avec goût et esprit du *Répertoire moderne de la musique d'église*, on l'entendit encore comme organiste, comme compositeur et chef d'orchestre, en particulier dans l'exécution de son beau poème *l'Abbaye* et de *Rédemption*, de Franck, dont il sait si bien interpréter la pensée. L'orchestre et les chœurs étaient fournis par des dames de la ville et les membres de la Société nationale des Orphéonistes, les « Crick-Sicks », longuement acclamés.

Un concert d'orgue, hors Congrès, avait été ajouté aux auditions, pour permettre à M. Marcel Dupré, le grand virtuose de

---

(1) La séance de la *Cantoria* retrouva son succès à Roubaix, où elle fut répétée le surlendemain et où le plus chaud accueil était réservé à M. Meunier et à ses intéressants orphelins.

l'orgue, de se faire entendre. Ici, nous n'étions plus dans la musique liturgique : les pièces exécutées étaient choisies pour faire briller l'habileté extrême, la coloration étonnante que le grand organiste sait donner aux pièces d'orgues, qu'elles soient sérieuses ou sévères, comme la *Fantaisie* et *Fugue en sol mineur*, de L.-S. Bach, que l'on ne se lasse pas d'entendre ; comme l'inimitable *choral en la*, de Franck, ou comme les œuvres complètement symphoniques, celles-là, de Widor ou de Louis Vierne. Mais parmi les pièces modernes que M. Marcel Dupré a jouées, les musiciens ont été vivement intéressés par trois *Préludes et Fugues* de sa composition où l'habileté de la construction a su juxtaposer de la manière la plus heureuse, sur des thèmes caractéristiques, le style symphonique moderne et les formes classiques de l'orgue.

\* \* \*

Un Congrès, fût-il de musique, ne serait pas un Congrès, si les conférences, les discussions, les résolutions n'y avaient point part. Ici, il m'est moins facile de rendre le caractère vivant de toutes ces séances, mais il est aisé de le faire comprendre par l'importance des sujets traités.

En première ligne, ce furent les conférences proprement dites, pour lesquelles le Comité avait fait appel à des spécialistes. Le R. P. Dom David avait ainsi été chargé de traiter *le chant grégorien, la meilleure et la plus belle prière* ; j'ai mentionné plus haut la conférence vivante et substantielle où M. de la Tombelle proposa le *Motu proprio* de Pie X comme « le bréviaire du goût. » M. l'abbé Bayart, l'un des directeurs du Congrès, traita de *l'orgue* et sa conférence, faite à l'Eglise même, fut illustrée par le jeu élégant et artistique de M. Dierickx. *Le Cantique français*, depuis son origine, était présenté par M. F. Raugel, le distingué directeur de la Société Haendel, maître de chapelle de Saint-Eustache. Enfin, le rôle, peu connu jusqu'alors dans le détail, et l'importance de l'école des musiciens du Nord dans la formation du style polyphonique, furent commentés par M. Gastoué.

A ces deux dernières conférences, un groupe d'artistes de Tourcoing, dirigés par M. Ch. Watinne, donna de charmants exemples, vieux cantiques français des diverses époques judicieusement choisis par M. Raugel, fort bien interprétés par M. Omez et M<sup>lle</sup> Lefèvre, et des motets de Dufay, de Loiset Compère, de Josquin Desprès, les modèles et initiateurs de Palestrina.

Quant aux rapports et communications présentées et discutés,



je ne puis en faire ressortir tout l'intérêt pratique, sous peine d'entrer dans le détail d'un compte-rendu qui ne serait point ici à sa place ; le titre de quelques-uns de ces travaux en indiquera l'intérêt. La belle étude du R. P. Dom Mocquereau, présentée par M. le chanoine Rousseau, sur *le Rythme libre avant le chant grégorien*, et celle de M. le chanoine Mathias, de Strasbourg, sur *la Musique liturgique dans le cadre de l'enseignement supérieur des séminaires*, figurent parmi les plus importantes communications. La plupart des autres furent d'ordre pratique, sur l'organisation des scholæ, des maîtrises des associations, des revues de musique d'Eglise.

Mais, en tout Congrès, il est toujours un coin échappant à toute préparation, et qui, parfois, réserve quelque agréable surprise et prend un intérêt de premier ordre. C'est ainsi que sur une observation de M. le chanoine Victori, maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg, une admirable leçon d'interprétation palestrinienne fut donnée par Don Refice, maître de chapelle de Sainte-Marie Majeure, à Rome, où Palestrina, autrefois, fut enfant de chœur, et fit ses études sous la direction d'un maître français de Noyon, Firmin Le Bel (1), avant de devenir lui-même l'un des « princes de la musique ». Don Refice, en possession de la bonne tradition palestrinienne, donne en italien une leçon artistique et pratique traduite aussitôt, phrase par phrase, par un prélat romain présent à la leçon, qui portait sur la véritable interprétation du *Kyrie* de la messe du Pape Marcel, qu'un groupe de congressistes, dames et ecclésiastiques, étudia ainsi presque note par note, sous la direction imaginée et la curieuse et intense mimique du jeune maître, désireux de faire passer chez ses élèves inattendus la véritable expression du chant italien.

\* \* \*

En résumé, le Congrès fut une belle manifestation d'art sacré, et trois caractéristiques s'en dégagent.

La première, c'est l'absolue vérité des principes posés par Pie X dans son *Motu proprio* sur la musique d'Eglise, et dont les journées de Tourcoing fournirent une éclatante démonstration.

Une seconde constatation, c'est ce qu'on peut appeler la modification des valeurs de ceux qui se dévouent à la cause du

---

(1) D'après les dé couvertes récentes de Don Casimiri dans les archives de la basilique ; le nom de Goudimel, mis en avant par divers auteurs, résultait d'une confusion.



chant sacré, et le résultat de l'éducation musicale religieuse de ces dernières années. En effet, dans les Congrès qui, depuis un quart de siècle, furent tenus pour la réforme de la musique religieuse, l'élément laïque et masculin, compositeurs, maîtres de chapelle, à part quelques notabilités ecclésiastiques, tenait la place principale. Aux journées de Lourdes, les chœurs de dames et de jeunes filles occupaient au contraire la plus grande partie de l'assistance. A Tourcoing, la prédominance du clergé, tant par le nombre des assistants que par la qualité des personnages, était décidément marquée. Et il était piquant, à propos d'une de ces multiples observations dont sont émaillés les Congrès, de voir un moine prendre en main la cause des *scholae* féminines, qui ont tant fait en ces derniers temps pour le maintien et la défense de la réforme.

Enfin, l'union de tous les efforts tentés en France depuis vingt-cinq ans, jusqu'ici plus ou moins isolés, mais tendant de plus en plus à s'agréger, a été nettement et puissamment affirmée. Et, à l'une des dernières réunions, Mgr l'évêque de Lille, a pu se féliciter de voir naître sous ses auspices la *Fédération générale des musiciens d'Eglise*, dont le principe a été voté, et dont l'application s'est immédiatement fait sentir. En effet, à défaut d'un comité permanent, mandat a été donné par l'assemblée, aux organisateurs zélés des journées de Lourdes et de Tourcoing, de préparer de solennelles assises de la musique religieuse à Lourdes, pour l'an prochain, et les éminents représentants de nos collègues d'Alsace et de Lorraine ont accepté semblable mandat pour 1921, à Strasbourg.

Ainsi, grandit de plus en plus la réforme de la musique sacrée, consacrant les exemples et les efforts de ceux qui veulent, suivant le mot de Pie X, que « le peuple chrétien prie sur de la beauté ».

A. GASTOUÉ.

## DU « MONDE MUSICAL »

Huit jours de Congrès ; une semaine d'enchantement pour les oreilles, pour l'esprit, et pour les yeux. Commençons par ceux-ci, malgré l'exergue musicale de cette revue. L'esprit et les oreilles prendront-ils leur place à leur heure. Du reste, les arts ne sont plus au temps où chacun demeurerait comme confiné dans son alvéole. Ils sont, tous, satellites d'une même planète. Il n'est plus permis à un peintre d'être sourd, ni à un musicien d'être aveugle, cérébralement parlant, bien entendu ; encore moins à un littérateur d'être fermé au langage des autres muses

comme ce fut longtemps son apanage et même sa prétention vaniteuse !

— Ouvrons donc les yeux d'abord ! Que ne puis-je y faire pénétrer la vision de ce que fut cette semaine où, dans l'Eglise Saint-Christophe, de Tourcoing, de construction relativement moderne, mais fort belle en réalité, se déroulèrent des cérémonies sans précédent.

— Il est vrai que les Bénédictins étaient là, venus d'Angleterre et de Belgique, et que cet Ordre est le maître incontesté en tout ce qui concerne l'archéologie liturgique. Et ils n'avaient pas apporté que leur connaissance des plus subtiles du cérémonial. Ils l'avaient complétée par le matériel admirable dont ils disposent, en ornements, les uns authentiques remontant à l'époque des manuscrits couverts de neumes, les autres modernes, reproduits d'après les modèles les plus rares des vignettes enluminées. Ce furent des formes de chasubles et de chapes, comme on n'en trouve bien rares, que dans les trésors de cathédrales. Ce furent des robes de chantres, rigides comme des bois peinturlurés, exhaussés sur de grands tabourets encadrant un lutrin aux larges parchemins ornés, cependant que de nombreux enfants en moinillons, noir et blanc, déambulaient en chantant des versets alleluiatiques. Ça et là se détachaient sur l'harmonieux ensemble de ce décor, tour à tour immobile ou mouvementé, la silhouette austère des abbés mitrés, le camail violet des évêques, et dominant le tout, l'unique touche écarlate du cardinal archevêque de Rouen.

— Aucune mise en scène, même au temps de la fastueuse cathédrale de Munster, au quatrième acte du Prophète, ne peut être comparée à ce qui se passa pendant ces huit jours dans cette église de Tourcoing.

Elle n'avait qu'un défaut, c'est de n'être pas trois fois plus grande, tant pour le développement des cérémonies que pour la contenance de la foule qui s'y pressait.

— Mais voici le défilé de sortie qui prend fin avec les derniers accords d'un orgue magnifique, tenu superbement, et, plus encore, liturgiquement, par le fort talentueux titulaire, M. Dierickx. Les congressistes, au nombre de plusieurs centaines, s'acheminent vers la salle des conférences où ce seront, pendant toute une semaine, des communications de MM. Descamps, Vandewalle, Méfray, Van de Wattyne, Dom Mocquereau, Rousseau, Meunier, Raugel, Gastoué, Bayard, Louis Boyer, Dierickx, Kreps, etc. ; je m'excuse de cet etc., ne pouvant les citer tous. Un jour, la conférence eut lieu dans l'église. Le sujet traité excellemment par M. l'abbé Bayard, était : l'Orgue, son histoire, sa technique et sa liturgie. Et ce fut pendant une heure l'explication en langue vulgarisatrice, claire, captivante et

parfaitement documentée, de l'orgue, pendant que là-haut, M. Dierickx fournissait les exemples de timbres, de mélanges, de registrations, d'expression, de la façon la plus heureuse et la plus appropriée.

-- Et le soir, après cette explication préventive, ce fut un magnifique récital par M. Marcel Dupré pendant lequel on ne savait quoi admirer de plus, du savoir, de la technique, de la virtuosité, du goût ou du style de l'exécutant et du compositeur.

Les rapports par Dom Sunol, Van Nuffel, Don Refice, l'éminent maître palestrinien de Sainte-Marie Majeure, recommencèrent le lendemain, avec ceux du chanoine Mathias, de l'abbé Delporte, du chanoine Marty, et, pour terminer, une conférence par l'auteur de ces lignes sur l'art moderne et son usage dans la musique sacrée.

Hâtons-nous de dire que la conclusion en était hautement affirmative avec la seule réserve d'avoir le talent et surtout le métier nécessaire pour y réussir !

Le Congrès avait, du reste, ouvert un concours pour la composition d'une messe et de plusieurs motets sans aucune réserve de style. L'exécution des pièces couronnées eut lieu, avec plein succès dans la journée de vendredi, la sixième du Congrès. On entendit une *Messe* très remarquable en musique moderne de M. Joh. Winnubst, un motet plus simple, et charmant, de Dom Kreps, et d'autres compositions de Delnatte et G. Renard d'un style plus sévère. Malheureusement, un motet de M. Samson ne put être chanté, les parties gravées n'étant pas parvenues à temps. Et c'est grand dommage, car il était fort bien.

Enfin, le dimanche 28, ce fut la journée de clôture. On exécuta dans la perfection la *Messe en la* du chanoine Boyer, puis à la Salle des conférences, après la lecture des conclusions et des vœux du Congrès, eut lieu une magistrale audition sous la présidence du Cardinal, assisté de tous les évêques.

Trois cents seize exécutants de chœur, chiffre réel, soixante musiciens d'orchestre exécutèrent sous la direction de M. Ch. Watinne, le poème lyrique *l'Abbaye*, poème de Paul Harel, musique de F. de La Tombelle.

Le récitant, M. Arthur Duez ; les solistes, M<sup>me</sup> Brogniez-Léman et M<sup>lle</sup> Rachel Tuytens furent au-dessus de tout éloge, et quand aux chœurs, c'était la perfection même.

Puis ce fut une fugue de Haendel transcrite du clavecin pour chœurs et orchestre, paroles et instrumentation du signataire de ces lignes. L'orchestre y fit merveille. Et, pour terminer, la première partie de *Rédemption*. Tout ce programme se déroula sans une défaillance, malgré les arrêts nombreux, mais obligés, par les salves d'applaudissements !

Et maintenant la conclusion ! Il n'y en a pas. Ce ne fut qu'un enchantement et, pour les organisateurs, une réussite.

Je m'en voudrais pourtant de ne pas citer, avant de terminer, M. l'abbé Charles Vandewalle, qui avait assumé la responsabilité de la direction totale des exécutions grégoriennes. Il possède au plus haut degré la connaissance du grégorien, mais en plus, il sait diriger d'une main experte, moelleuse, expressive, et pour ainsi dire chantante, de telle sorte qu'il en est aussi captivant de le voir diriger que d'en entendre le résultat.

Puis-je annoncer une suite que l'on a chuchotée : ce serait que le succès du Congrès de Tourcoing aurait un écho à Strasbourg, et qu'on penserait déjà à en établir les bases !...

Si c'est là une indiscretion, je le regrette, mais je ne la rétracte pas !...

F. DE LA TOMBELLE.

## DU « PAYS WALLON »

Monter une entreprise semblable dénote de la part des organisateurs une audace, une assurance, une persévérance, un idéal peu communs. Réunir une semaine durant l'élite musicale religieuse internationale, lui demander une collaboration effective, susciter des mises au point, des échanges de vues, des directives, des discussions, donner des spécimens d'art musical religieux sous toutes ses formes, c'est comme je le disais plus haut, un coup d'audace que seuls des décidés idéalistes peuvent tenter.

Les ouvriers obscurs de cette mise au point furent MM. les abbés Bayart, Delporte, Vandewalle et M. Ch. Wattinne, un industriel amateur, chef des chœurs, l'âme vivante de l'organisation.

Il avait sa physionomie spéciale et bien nette, ce Congrès. Toutes les figures aimées et connues du grand mouvement musical religieux contemporain s'y retrouvaient. Voici quelques silhouettes reconnues aux séances : S. E. le Cardinal Dubois, de nombreux abbés bénédictins, Ferretti, Janssens, Sergent, Strasbourg, Bour de Metz, Refice de Rome, Joachim, abbé Van Sunol, David, Kreps, etc.; les chanoines Mathias et Victori; Van Nuffel, un nom dont nous reparlerons quelque jour, les compositeurs français de la Tombelle, Amédée Gastoué, Alexandre Georges, Jules Meunier, etc. Il suffit de consulter le libretto du Congrès pour voir l'importance que les autorités musicales ont attaché à cette propulsion d'après guerre dans le sens « rénovation religieuse, artistique et liturgique » tout à la fois. C'est bien



comprendre l'intégralité du mouvement de restauration nationale. Ce Congrès est venu à son temps et à son heure.

J'eus l'honneur d'assister à toutes les cérémonies du dimanche 28 septembre et en l'Eglise St-Christophe et à la Maison des Œuvres.

Tourcoing, l'une des villes de France le plus foncièrement et traditionnellement chrétiennes, est un milieu particulièrement choisi pour des manifestations de foi sincère, sans faux éclat, et d'émotion artistique d'une profonde emprise religieuse. C'était le cadre qu'il fallait de vie réelle et populaire pour ce Congrès.

Avidé de grandioses spectacles liturgiques, la foule remplissait les vastes nefs de St-Christophe. La longue, lente et riche théorie des pontifes, abbés, chanoines dans leur riche appareil de costumes de chœurs, défila, précédée de la Cantoria, et des clercs. S. E. le Cardinal Dubois, archevêque de Rouen, monta en chaire pour expliquer dans un langage à la fois simple et vivant « l'Action » qui allait se dérouler : la Sainte Messe.

Celle-ci fut chantée par S. G. Mgr Charost, évêque de Lille, assisté de nombreux moines bénédictins et novices. La tribune exécuta la Messe en *la* de Boyer. Œuvre française d'inspiration, voulant s'écarter des chemins battus céciliens, se développant en phrases simples, claires, où se retrouve la façon et la formation de Guilmant sans en avoir tout le charme mélodique et le continu de l'inspiration.

Un impair, à notre avis, c'est le mélange au « *Credo* » de chant grégorien et de musique figurée. C'était également l'avis de M. le chanoine Mathias, de Strasbourg, qui était à mes côtés. Cela me fait toujours l'impression d'un tableau de primitif flamand entouré d'un cadre Louis XV. Quel intérêt y a-t-il à mélanger dans un même chant l'élément moderne d'allure mélodique et harmonique bien spécifique avec l'élément grégorien aux lignes calmes, sereines, achromatiques, diatoniquement émotives, sans autre recherche que d'atteindre plus subtilement l'esprit ? Il y a là, à ce point de vue, chez d'assez nombreux compositeurs, un manque de goût, un défaut d'esthétique dans leurs combinaisons et leurs adaptations musicales. Il faut tant de doigté pour conserver le sens à la fois liturgique, rationnel, populaire et artistique ! Aussi, si j'avais une palme à décerner à qui m'a donné les plus pures émotions, la conscience d'une expression hautement spiritualisante, je la tendrais à M. l'abbé Vandewalle et à sa masse de 250 choristes qu'il manie, dans ses exécutions grégoriennes avec science, fermeté, intelligence, à-propos, discrétion et vie. Ces exécutions sont modèles et presque parfaites. En dehors du cadre professionnel bénédictin,



je n'avais jamais entendu de foule si bien stylée, si docile et si délicatement sensible à ces senteurs suaves d'archaïques et toujours neuves mélodies, semblables à ces vieux écrins de famille que l'on rouvre aux heures des poétiques souvenirs et dont le vétuste parfum fait rêver l'âme à de vieilles, très vieilles choses, lesquelles se ressuscitent à notre cœur vieillot lui-même peut-être, mais alors combien rajeuni d'amour !...

Telle est la poésie de ces choses, mais comme cette poésie demande-t-elle, elle aussi, son cadre, sa vie, sa sincérité, sa science même ! Contrairement à l'adage « miranda, non imitanda », la réalité artistique de ces exécutions chorales grégoriennes délicatement ciselées jusque dans les vocalises alleluia-tiques des « Graduels » prouve leur possibilité. Que ces exemples trouvent leurs imitateurs.

E. EVERBECQ

---

*Le Congrès de Tourcoing a été l'objet de compte-rendus dans la plupart des Revues catholiques, dans un grand nombre de journaux et de Semaines religieuses. Il ne peut pas être question de les reproduire complètement dans ce volume. Les signataires le comprendront sans peine et voudront bien nous excuser,*

(LE COMITÉ).

---

## TABLE DES MATIERES

**Avant-Propos** . . . . . VI

**Approbations.** . . . . . VIII

### **Introduction**

Programme du Congrès . . . . .	XXV
Les offices du Congrès . . . . .	XXXIII
La doctrine du Congrès . . . . .	XLIX
Comité d'honneur . . . . .	LIII
Membres du Comité d'organisation . . . . .	LV
Concours de composition . . . . .	LVII

### **Rapports, conférences et discours.**

I La formation vocale des garçons. . . . .	1
II La soumission à l'Eglise: Condition essentielle de la Musique sacrée . . . . .	15
III Le bienfait social de la liturgie . . . . .	27
IV Organisation pratique des Scholæ grégoriennes	33
V La Musique religieuse en Dordogne. . . . .	45
VI Excellence de la messe solennelle. . . . .	55
VII Le cantique français . . . . .	67
VIII Le rôle unificateur de l'organiste liturgique .	97
IX La Musique polyphonique . . . . .	115
X Association grégorianiste et cécilienne en Espagne . . . . .	143
XI Tradition et progrès dans l'art religieux . .	151
XII Le répertoire moderne . . . . .	155
XIII Beauté musicale et beauté liturgique . . .	177
XIV Le chant officiel de l'Eglise . . . . .	191
XV La crise du recrutement des chanteurs professionnels d'Eglise . . . . .	209
XVI La Musique sacrée dans les Institutions d'aveugles . . . . .	215
XVII Communication sur la notation nonantolienne	221

XVIII L'état de la Musique d'Eglise dans les Pays-Bas . . . . .	225
XIX De la diction dans les écoles de chant . . . . .	237
XX L'Ecole pontificale de Musique sacrée à Rome.	247
XXI L'Ecole interdiocésaine de Malines et la Musique d'Eglise . . . . .	261
XXII Le rythme libre avant le chant grégorien . . . . .	281
XXIII La Musique liturgique dans le cadre de l'enseignement supérieur . . . . .	323
XXIV La restauration du chant unanime à l'Eglise	341
XXV L'état de la musique religieuse dans le diocèse de Rennes . . . . .	353
XXVI Les journées grégoriennes de Lourdes . . . . .	361
<b>Extraits de la presse . . . . .</b>	<b>367</b>

## CHARLES BEYAERT

Rue Notre-Dame, 6 — BRUGES (Belgique)

**ATELIERS D'ART CHRÉTIEN & LITURGIQUE**

PEINTURE — SCULPTURE

ORFÈVRERIE — BRODERIE

Envoi de catalogues, dessins et devis gratis sur demande

Envois franco douane et transport

# SOCIÉTÉ DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE

DESCLÉE & Cie.

Imprimeurs du S. Siège et de la S. Congrégation des Rites  
TOURNAI — PARIS — ROME.

Entre beaucoup d'autres publications moins importantes de Chant grégorien l'imprimerie S. Jean l'Évangéliste peut livrer les Paroissiens et Manuels suivants :

[N<sup>o</sup> 800] **Le Paroissien Romain** contenant la messe et l'office pour tous les dimanches et fêtes de 1<sup>re</sup> et 2<sup>me</sup> classe, chant grégorien extrait de l'édition Vaticane et signes rythmiques des **Bénédictins de Solesmes**.

Un volume in-12 (19 x 12 centimètres) de 1680 pages; épaisseur 3 centimètres. Prix : broché, frs. 12-00; relié pleine toile, tranche rouge, frs. 18-00; dos en peau, plats en toile, tranche rouge frs. 24-00.

Ce volume contient tout ce qu'il faut pour les grandes églises et les séminaires. — Avec ce Paroissien tout autre livre de chant devient superflu. — Parmi les nombreux ouvrages du même genre déjà publiés aucun n'est plus abondant ni plus intéressant. — C'est un véritable trésor pour tous les chantres. (*Extraits des nombreuses appréciations.*)

[N<sup>o</sup> 780] **Liber Usualis Missæ et Officii**. Le même que le Paroissien N<sup>o</sup> 800; explications et rubriques en latin. *Même prix.*

[N<sup>o</sup> 880] **Manuel de l'Office Divin à l'usage des paroisses, chant grégorien extrait de l'édition Vaticane et des livres Solesmes**.

Un volume in-18 (17 x 11 centimètres) de 880 pages. Broché, frs. 6-50; relié pleine toile, tranche rouge, frs. 11-25; dos en peau, plats en toile, tranche rouge, frs. 16-00.

Ce manuel contient le *Kyrie* complet, les Messes et Offices des principales fêtes; la Messe des morts avec l'Office des funérailles; les fonctions spéciales pendant l'année; le Psautier entièrement noté; les hymnes du Temps et des Saints pour toute l'année; Vêpres et Complies du Dimanche; Vêpres de la Ste Vierge; des chants pour la Bénédiction du S. Sacrement et diverses circonstances, etc. Tout ce qui est nécessaire et suffisant pour la plupart des églises et paroisses. — Edition en notation grégorienne avec signes rythmiques.

[N<sup>o</sup> 878] **Manuale Divini Officii**. Le même que le manuel N<sup>o</sup> 880; explications et rubriques en latin. *Même prix*

*Demander le prospectus*

**REVUE GRÉGORIENNE**, Études de chant sacré et de liturgie. Directeur: M. le Chanoine N. ROUSSEAU, sous-supérieur du grand séminaire du MANS avec le concours des BÉNÉDICTINS DE SOLESMES.

La *Revue Grégorienne* imprimée par la Société S. Jean l'Évangéliste s'est attachée à la diffusion du chant liturgique dans l'esprit de la sainte Eglise en donnant aux mélodies des moines bénédictins de Solesmes une vulgarisation aussi complète que possible.

La Revue paraît tous les deux mois par livraison de 32 à 40 pages grand in-8<sup>o</sup>. Chacun des numéros contient en outre en 4 ou 8 pages une *Bibliographie liturgique*. Celle-ci est rédigée par les RR. PP. Bénédictins de Solesmes, qui annoncent de préférence et avec notice les travaux parvenus à leur adresse. Plusieus milliers de publications ont pu déjà être ainsi annoncées.

*Abonnement* : France et Belgique frs. 6-00; étranger frs. 7-00.

## ANTOLOGIA SACRA

Collection moderne de Musique religieuse, publiée en 5 séries

ŒUVRES PARUES OU EN PRÉPARATION :

- Série I. — N<sup>o</sup> 1. F. de La Tombelle. *Deux Cantiques à la T. S. Vierge.*  
» N<sup>o</sup> 2. Abbé Bruneau. *Hymne à Saint-Martin.*  
» N<sup>o</sup> 3. F. de La Tombelle. *Trois Cantiques.*  
» N<sup>o</sup> 4. Abbé L. Boyer. *Cantate de Jubilé Sacerdotal.*  
Série II. — N<sup>o</sup> 1. L. Saint-Requier. *Ave Maria, à 2 voix égales.*  
» N<sup>o</sup> 2. Abbé J. Bagand. *Messe "Te Joseph Celebrant" à l'unisson.*  
» N<sup>o</sup> 3. Abbé L. Boyer. *Quatre Cantilènes latines, à l'unisson.*  
» N<sup>o</sup> 4. C. Gauthier. *In me gratia omnis via, à 2 voix égales.*  
» N<sup>o</sup> 5. Abbé L. Boyer. *Deux Motets au Saint Sacrement, à 2 voix égales.*  
Série III. — N<sup>o</sup> 1. L. Saint-Requier, *salut à 3 voix mixtes.*  
» N<sup>o</sup> 2. Abbé L. Boyer. *Deux Motets au Saint Sacrement, à 4 voix mixtes.*  
» N<sup>o</sup> 3. L. Saint-Requier. *Messe de Sainte Marguerite à 3 voix mixtes.*  
Série IV. — N<sup>o</sup> 1. A. Alain. *Trois pièces faciles, en forme de Messe, pour harmonium.*  
» N<sup>o</sup> 2. J. Vadon. *Trois pièces graves, pour harmonium.*  
» N<sup>o</sup> 3. A. Marty. *Quatre pièces très faciles, pour harmonium.*  
Série V. — N<sup>o</sup> 1. H. Valentin. *Trois pièces pour grand orgue.*

*Demander les conditions de souscription*

---

## Collection PALESTRINA

NOUVEAU RÉPERTOIRE DES CHANTEURS DE SAINT-GERVAIS

ÉDITION POPULAIRE DES ŒUVRES RELIGIEUSES

DES GRANDS MAÎTRES DES XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES

*Transcription avec clefs usuelles et indications d'interprétation  
(accentuations, nuances, mouvements)*

PAR

L. SAINT-REQUIER

Directeur des Chanteurs de Saint-Gervais

1 <sup>er</sup>	Volume. N <sup>os</sup> 1 à 20 . . . . .	net 6 francs
2 <sup>e</sup>	» N <sup>os</sup> 21 à 45 . . . . .	net 6
3 <sup>e</sup>	» N <sup>os</sup> 46 à 70 (en préparation).	

*Envoi franco du Catalogue détaillé de la Collection*

Fourniture générale de Musique religieuse Française  
et Etrangère.



---

Imp. J. DUVIVIER, rue du Haze, 62 — Tourcoing  
Composition monotype

---







ML 805128  
3027 Congrès de musique scarée,  
C6 Tourcoing, France, 1919  
1919 Compte-rendu


ML Congrès de musique sacrée,  
3027 Tourcoing, France, 1919  
C6 Compte-rendu  
1919

~~ML~~



